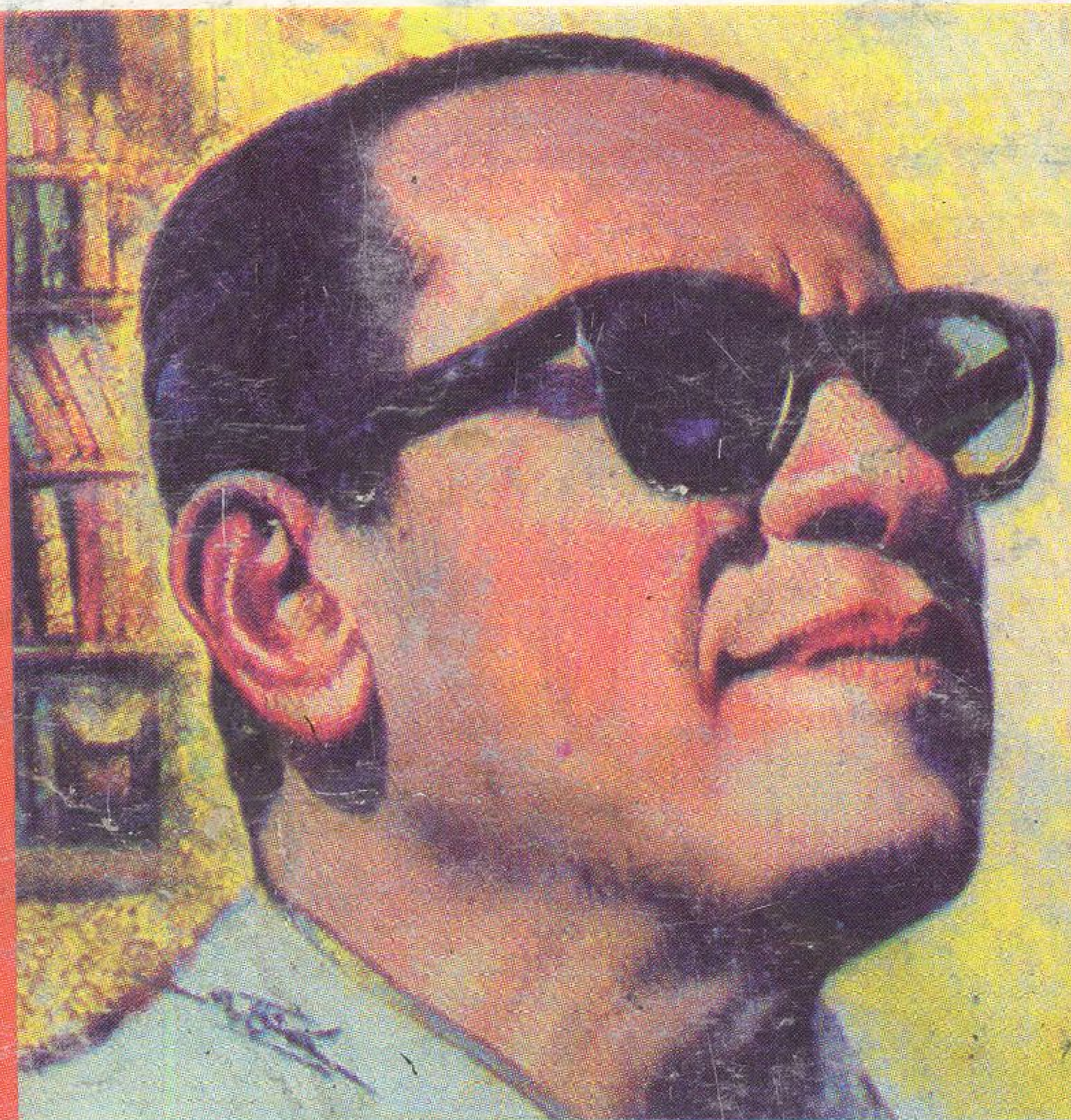


مجلة النقد الأدبى

فصول



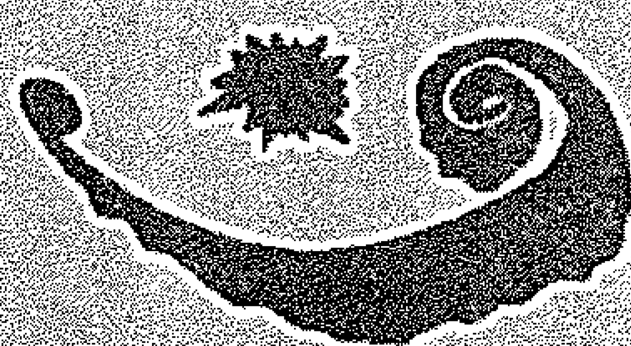
عدد خاص

العدد ٦٩ / صيف - خريف ٢٠٠٦

العدد ٦٩ / صيف - خريف ٢٠٠٦

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة



نجيب محفوظ :
عدد خاص





الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصاري

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

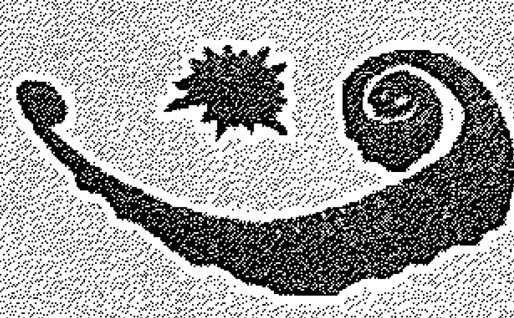
محمد برادة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة وتود المجلة الالتزام بذلك.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحسوب IBM ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



فصول



رئيس التحرير

هدى وصفي

نائب رئيس التحرير

محمد الكردي

مدير التحرير

ماجد مصطفى

المشرف الفني

أنس الديب

السكرتارية

آمال صلاح

جمع وتنفيذ

آمل علي

العدد رقم ٦٩

فهرست

متابعات:

كتب:

كلمة أولى

هذا العدد الخاص عن نجيب محفوظ (١١ ديسمبر ١٩١١ - ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦) يصدر ونحن نودع أديبنا الكبير - رحمه الله - الذى أثرى المكتبة العربية بإبداعاته الفنية والفكرية على مدى أكثر من سبعين عاماً، وهو صاحب الإنجاز الأهم فى تاريخ الرواية العربية بإجماع النقاد العرب والأجانب.

وكانت مجلة فصول قد رأت منذ وقت مبكر ضرورة إصدار أعداد خاصة عن بعض الشخصيات الأدبية والفكرية الهامة فى تاريخ الفكر العربى الحديث والمعاصر؛ فأصدرت - فى السابق - أعداداً خاصة عن «حافظ وشوقى»، وعن «طه حسين والعقاد». وكان من الطبيعى أن تصدر عدداً خاصاً عن «نجيب محفوظ» لما تمثله هذه الشخصية الأدبية الضخمة من معان ودلالات فى تاريخ الفكر المعاصر.

وقد ارتبط اسم نجيب محفوظ بمجلة فصول منذ لحظة ميلادها فى أكتوبر ١٩٨٠؛ إذ كان أحد مستشارى تحريرها، ثم كانت شخصيته الأدبية وأعماله الروائية مادة خصبة لعدد كبير من الدراسات والبحوث والمقالات المنشورة على صفحات أعدادها المتوالية على مدار خمسة وعشرين عاما من عمر هذه المجلة.

وكعادة مجلة فصول تحرص دائماً على التواصل بين الدوائر الفكرية الثلاث؛ دائرة الفكر المصرى، ودائرة الفكر العربى، ودائرة الفكر العالمى؛ لذا فإن هذا العدد الخاص عن نجيب محفوظ يضم مجموعة من الدراسات والبحوث الهامة كتبها نقاد من مصر والعالم العربى، ومجموعة أخرى من البحوث والدراسات والمقالات النقدية المترجمة إلى العربية كتبها نقاد وباحثون أجانب من الغرب والشرق، بعضها كتب خصيصاً لهذا العدد من مجلة فصول، فضلاً عن ببليوجرافيا نجيب محفوظ فى العربية والإنجليزية.

وفى هذه المناسبة أحيى الدكتورة هدى وصفى وفريق العمل فى مجلة فصول على هذا الجهد العلمى والأكاديمى الكبير وهو ما ينتظره كل المشتغلين والمهتمين بالنقد والدراسات الأدبية فى مصر والعالم العربى من هذه المجلة الرصينة صاحبة الدور الطليعى فى تحديث الثقافة العربية، وأرجو أن تستمر فى أداء هذا الدور الذى تتأكد أهميته يوماً بعد يوم؛ خصوصا أن الثقافة العربية كلما كانت قوية ومتعافية يظل قوام الأمة متماسكا ويترسخ وجودها الفاعل فى المشهد الحضارى الراهن، ومن هنا كان الاهتمام بـ «نجيب محفوظ» وغيره من رموز الثقافة العربية التى قال عنها العقاد يوماً إنها «أسبق من ثقافة اليونان والعبريين»، والسبق قيمة عليا لأنه يشير إلى القدرة على الاستمرار والحضور فى المستقبل.

ناصر الأنصارى

افتتاحية

كم مرة أدخلنا نجيب محفوظ إلى فضاء مدينته فعشنا فيها وضوحها المنجلى وضجيجها وازدحامها : القاهرة التى لا يمكن أن نتحدث عنها دون استحضار تاريخها وماضيها وحاضرها وتناقضاتها وليلها الطويل ونهاراتها المتعبة، فى فضائها تتناسل الأزمنة وتتعايش بدءاً من الزمن الفرعونى حتى الآن.

إن فعل الكتابة عند محفوظ يرصد العجائبى والمدهش، يرصد حياة تعاش فى الواقع وأخرى تعاش فى السرد والحوار. ولا أظن أن أديبًا عربيًا شغل عقلنا الأدبى مثلما شغله نجيب محفوظ. إن عالمه القصصى بمستوياته المتعددة وعلاقاته المعقدة ورموزه المستعصية على الاقتناص يطرح العديد من المشكلات ويغذى جهداً نقديا لا يتوقف ويحفز عمليات متعددة من التحليل والتفسير والشرح. وإذا كنا نحتفى فى هذا العدد الخاص بنجيب محفوظ فلأن أعماله تمثل وضعًا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض؛ فالمتأمل لحصاد هذا المبدع منذ روايته عبث الأقدار (١٩٣٩) يلحظ كيف اضطلع وحده بمهمة كتيبة كاملة من الروائيين ولذا فإن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنوع والثراء.

وإذا كنا فى مجلة فصول قد سبق وقدمنا نقاد نجيب محفوظ (١٩٨١)(*) فإننا فى هذا العدد الخاص نقدم ببليوجرافيا تغطى خمسة وعشرين عامًا بعد هذا التاريخ (حتى ٢٠٠٦) بالإضافة إلى ببليوجرافيا باللغة الإنجليزية وعدة دراسات مترجمة عن الإنجليزية والصينية واليابانية والإيطالية والإسبانية، ويحوى العدد أيضا قراءات تبحث فى مجالات حديثة مثل التشظى والتناص فى استراتيجيات تمثيل الواقع، ومفهوم الزمكانية فى النص والتناص، والمسألة الميتافيزيقية فى عالم محفوظ، وتسعى بعض الدراسات لفك شفرات بعض الأعمال الروائية وأخرى للتنقيب عن فلسفة الشكل فى رؤية محفوظ، وقد تصدت بعض القراءات لوضعية محفوظ فى النقد الحديث، وكيفية خلخلة المركز فى بعض نصوصه. أما محفوظ كاتبًا سينمائيا فقد أفردنا له دراسة خاصة لأهمية الدور الذى قام به فى الممارسة السينمائية والتى قدمت للسينما المصرية باقة من أجمل الأفلام التى أصبحت علامة فى السينما العربية وكان لتعاونه مع صلاح أبو سيف أثر كبير فى تكريس الصيغة الأدبية للفيلم السينمائى.

(*) المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١، ص ١٦١.

إن هذه الإطلالة التى قمنا بها لا تعنى مجرد العرض المستقصى للدراسات أو حشد المصطلحات لكن تعنى فتح آفاق التعرف على كل شيء والحوار مع كل شيء بهدف واحد هو التواصل مع القارئ والتأصيل مع ما أنجز من قبل ولكى يتحقق هذا الهدف لابد من الحوار على كل المستويات، الحوار بين ما تقدم وواقعنا المعيش وهذا الحرص على التواصل والتأصيل هو الذى يدعونا اليوم إلى تأكيد إصرارنا على المضى قدمًا فى سبيل إنجاح هذه المجلة التى احتفلت بيوبيلها الفضى فى العدد الماضى وتحتفل فى هذا العدد بكاتب أصبح مؤسسة أدبية وفنية مستقرة والغريب أنها مؤسسة غير حكومية استمدت قوتها من الاعتراف الرسمى بالإضافة إلى الاعتراف الشعبى.

وتشاطر مجلة فصول أسرة الراحل الكريم الكاتب الكبير نجيب محفوظ الأحزان، وقد رحل عنا وهذا العدد فى طريقه إلى المطبعة، وتشاطر أيضًا الأمة العربية أحزانها فى هذا المصاب الكبير.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة



١ـ نقد النقد العربي

٢ـ الخيال العلمي في الأدب العربي



الملخصات والتعريفات :



التعريفات

أحمد هلال يس / أندرس هالنجرن / إيزابيلا كاميرا دافليتو / أيمن بكر / بدرو مارتينث مونتابث / جان إبراهيم بدوى / جلال أبو زيد هليل / حسام نايل / حسين حمودة / سلمى مبارك / شمسون ناهر / علاء الدين محمود عبد الرحمن / فاروق إبراهيم مغربى / فوزى عيسى / قايد دياب / كريستينا فيليب / لى تجين تجونغ / ماريوس ديب / مجدى يوسف / محمد العبد / محمد بهنسى / محمد مرينى / محمد مصطفى بدوى / نادية جمال الدين محمد / يوشياكى فوكودا.

الملخصات

نجيب محفوظ فى النقد الحديث (النقد الاجتماعى نموذجا) / نجيب محفوظ والمناهج النقدية : القاهرة الجديدة نموذجا / حكاية بلا بداية ولا نهاية : تحولات المركز / الفضاءات والشفرات : قراءة فى حضرة المحترم / تلاشى الإيديلا حول متصل الزمن/المكان فى روايات نجيب محفوظ / المسألة الميتافيزيقية فى الحرافيش / فلسفة الشكل فى العائش فى الحقيقة / نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا / نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق اليابانى / ثلاث لقطات من حياة نجيب محفوظ / نجيب محفوظ ابن حضارتين / القاهرة القديمة وعوالمها الصغيرة / زقاق المدق تحليل ثقافى اجتماعى / التشظى والتناص : استراتيجيات تمثيل الواقع فى رواية المرايا لنجيب محفوظ / «زمكانية» النص والتناص : تفاعلات الحنين إلى الماضى فى «أصداء السيرة الذاتية» / نجيب محفوظ فى أعين الصينيين / ميرامار / فى التحولات الاجتماعية والأدبية : الآداب العربية والأوربية الحديثة نموذجًا.



* الدراسات:

نجيب محفوظ في النقد الحديث (النقد الاجتماعي نموذجا)

محمد مريني

الهدف المركزي من البحث هو مقاربة النقد الذي كتب حول أدب نجيب محفوظ، ويتأسس على اقتناع راسخ عند الباحث بضرورة تجاوز القراءات القائمة على توظيف تصورات منهجية معينة لدراسة أدب نجيب محفوظ، إلى القراءة الإبستمولوجية القائمة على مساءلة مختلف هذه القراءات. ويعتمد الباحث، في ذلك، خطة تأليفية قائمة على ثلاثة مباحث متكاملة. وإن كانت متفاوتة في حجمها وأهميتها:

- يقدم الباحث في المبحث الأول صورة مركزة عن النقد الذي كتب عن أدب نجيب محفوظ، مع التركيز على الطابع الإشكالي لهذا النقد، بالنظر إلى تنوع الأطر المعرفية والمنهجية التي ينطلق منها النقاد، وتباين المواقف التي انتهوا إليها في تقويمهم لهذا الأدب.
- يتقصد الباحث، في المبحث الثاني، خطابا واحدا من الخطابات المختلفة التي تعرض لها في المستوى الأول؛ يتعلق الأمر بالخطاب الاجتماعي، الذي يتناوله ضمن ما يسميه "قراءة أفقية" تهدف إلى استقراء ووصف أهم النصوص النقدية التي تناولت أدب نجيب محفوظ من المنظور المنهجي المذكور.
- يصطفي الباحث في المبحث الثالث، من مجموع النصوص المعروضة في المستوى الثاني، نصا نقديا هو كتاب "مع نجيب محفوظ" لأحمد محمد عطية، يحلل الكتاب اعتمادا على منهجية محددة، وذلك ضمن ما يسميه "قراءة عمودية"، يهدف من خلالها إلى تحديد المنطلقات النظرية والإجرائية التي يقوم عليها الخطاب، وكذا إلى الكشف عن قوانين اشتغال الممارسة النقدية للناقد. من هنا يلفت الانتباه إلى أهمية هذا المبحث (الثالث) ومركزيته في البحث، سواء على مستوى الكم أو الكيف.

وينتهي البحث بخلاصات تكشف معطيات البحث في المستويات الثلاثة المذكورة، وتلائم النتائج مع أهداف البحث.

نجيب محفوظ والمناهج النقدية ("القاهرة الجديدة" نموذجا)

فاروق إبراهيم مغربي

تناول النقاد، على اختلاف مناهجهم، روايات الروائي العربي نجيب محفوظ، لما له من أهمية بالغة، ليس على المستوى العربي، بل العالمي أيضا. وهذه الدراسة تهدف إلى تسليط الضوء حول عمل واحد من أعمال هذا الروائي، هو "القاهرة الجديدة"، وهذا بدوره يتيح للقارئ الاطلاع على المناهج النقدية المختلفة، وكذلك الآلية التي اتّبعها كل ناقد وبالتالي النتائج المختلفة التي توصّل إليها كلٌّ منهم.

وقد ركّزت الدراسة على أكثر المناهج النقدية تداولا؛ فبدأت بالمنهج الانطباعي بشقّيه الشرح والتفسير، وثنّت بالمنهج الإسقاطي، وذلك عبر الإسقاط الديني والماركسي والنفسي، وأخيرا ختمت بالمنهج الفني، وتجدر الإشارة إلى أننا نحّينا جانبا بعض المناهج كالمنهج البنيوي واللغوي

والسيميائي ... إلخ ذلك أن طبيعة هذه الرواية، وهي من البدايات إذا ما استثنينا الروايات الفرعونية، لم تغر النقاد بالدخول إليها عبر هذه المناهج كما أغرتهم روايات المرحلة المتأخرة بدءا من "الطريق"، و"اللص والكلاب"، و"ثرثرة فوق النيل"، إلخ.

حكاية بلا بداية ولا نهاية تحولات المركز

أيمن بكر

يتعامل هذا البحث مع رواية نجيب محفوظ القصيرة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" بوصفها نموذجا لانقلاب مركزية المركز وتحولها في البنية الأكثر شهرة واستقرارا ظاهريا، مما يؤدي إلى الشك العميق في ثبات البنية نفسها أيا كان نوعها (اجتماعية، ثقافية، قيمية...إلخ)؛ وبعبارة أخرى يبدو في هذه الرواية أن هناك بنية ثقافية اجتماعية مستقرة ذات مركز واضح لكن كلا من المركز وعلاقات البنية ينقلب بصورة تدريجية مع حركة الأحداث لصالح الشخصيات والأحداث الأكثر هامشية. ويؤدي هذا الانقلاب إلى انهيار البنية التي كانت تبدو أكثر استقرارا، وإلى انفتاح احتمالات الدلالة على عدد لانهائي من البنيات المحتملة. وبناءً على المنظور السابق فإن تحليل الرواية غير منفصل عن تصور يقدمه النص لإشكالية العلاقة التقليدية التي شغلت المبدعين والمفكرين في النصف الأول من القرن العشرين، حول كيفية نهوض الحضارة العربية، عن طريق التوفيق بين العلوم الطبيعية الحديثة والتراث الروحي الذي يشكل خصوصية ثقافية.

الفضاءات والشفرات: قراءة في "حضرة المحترم"

محمد العبد

لحضرة المحترم أهمية خاصة في خطاب نجيب محفوظ الروائي؛ وذلك أنها ـ مع التسليم بخصوصية موضوعها ـ تقع في دائرة الروايات التي أراد بها افتضاح الفساد الإداري والوظيفي والأخلاقي في المجتمع المصري المعاصر، من خلال سرد حركة الشخصية المحورية فيها: عثمان بيومي على السلم الوظيفي الحكومي، وانعكاسات ذلك على سلوكه الشخصي وعلاقاته بالآخرين. وللرواية لغة خاصة مدارها المفارقة اللفظية. وللفضاء موقعية خاصة مدارها السيطرة على حركة خيوط الحبكة والعقدة جميعا. ومما يلفت الانتباه في إنتاج الفضاء في تلك الرواية معطياته على المستويين الرأسي والأفقي؛ أعني دور الفضاء في موقعه الخاص من خطاب الفصل، ودوره في الحوار بين الفضاءات المختلفة على مستوى خطاب الرواية الكلي. وهذه القراءة الجديدة للرواية تسعى إلى الكشف عن ذلك كله في ضوء السيميولوجيا والنقد التأويلي.

تلاشي الإيديلا حول متصل الزمن/المكان في روايات نجيب محفوظ

حسين حمودة

يتناول هذا البحث بعدا واحدا من أبعاد مفهوم ميخائيل باختين حول "متصل الزمان/المكان"، أو الـ Chronotope، متمثلا في فكرة "دمار الإيديلا"، أو "الاختراق الدوري" أو "تحطيم دائرية الزمن"، عبر تقصي هذه الفكرة في أربع روايات ـ على الأقل ـ من الروايات الكبرى لنجيب محفوظ: (زقاق المدق) و(الثلاثية) و(أولاد حارتنا) و(ملحمة الحرافيش). ويكشف البحث

فعل الزمن التاريخي، الخطي، الطارئ، بتغيراته الملحوظة، إذ يدافع، أو يزاحم، أو يزحزح - وربما يزيح - زمنا رتيبا، دوريا، قديما راسخا في المكان. ومن المواجهة بين الزمنين، الدوري والتاريخي، فوق مكان ثابت، يرصد البحث كيف يتراءى العالم في هذه الروايات الأربع؛ كيف يواجه - أو كيف يتكيف مع - المتغيرات التي تتحرك فيه وتتحرك به، بين حدود المحنة وحدود الامتحان.

المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش

قايد دياب

تستهدف هذه الدراسة عن المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش جلاء هذا الجانب الهام في الرؤية الإبداعية لأديبنا الكبير بعامة وفي الحرافيش بصفة خاصة حيث إنها تعالج قضايا الوجود والموت والشر والقدر في إطار تلك العلاقة المعقدة والشاملة للإنسان بنفسه وبالكون. والمسألة الميتافيزيقية في الحرافيش تأتي عبر مجموعة من الرموز من أهمها رمز التكية التي يمكن أن تجسد عالم القيم المطلقة ويتضح الموقع الفريد الذي تحتله التكية في إشكالية الوجود الإنساني بملاحظة المصير الذي تنتهي إليه الشخصيات الأساسية في الرواية فكلما نأى الإنسان بجانبه عن تلك القيم الخيّرة منحازاً للمطلقات المضادة (مطلقات السلطة والثروة والجنس والقوة والخلود) سقط من حالق وأصابه البوار والعدم، والعكس صحيح كلما تماهى مع المثل العليا الروحية اتسم سلوكه ظاهراً وباطناً بالعفة والزهد وارتضى حكم الله في العباد وطابت نفسه لإقامة العدل حتى لو فشل في ذلك امتلأت حناياه بالحكمة والإلهام الجليل وتحقق له ذلك التناغم العذب بينه وبين محيطه الاجتماعي.

فلسفة الشكل في العائش في الحقيقة

جلال أبو زيد

يسعى هذا البحث لأن يحقق توازنا نقديا معرفيا وجماليا بين الدراسة الأيديولوجية الموضوعية، والدراسة الشكلية الجمالية للعمل الأدبي، عَبْر الإفادة من الاتجاه البنيوي التوليدي الذي ينطلق من التكوينات الشكلية للعمل الأدبي ويخترقها بحثا عن دلالات الأبنية وقيمها الفلسفية دون أن يُفقده أهم مزاياه وهي جمالياته الخاصة باعتباره عالما في ذاته ودون تنحية البعد الفكري أو المقصدية الأيديولوجية التي يحملها. وكما ينظر هذا البحث إلى الشكل والمضمون باعتبارهما وحدة واحدة فإنه لا يفصل بين الوحدات النصية الكبرى التي أنتجها محفوظ في تجربته الروائية؛ لذا نستمد من بعض أعماله السابقة بعض الإشارات أو الأدلة مثل: السراب، والطريق، والشحاذ، وقلب الليل؛ تلك الروايات التي تدخل في علاقات تناصية مع "العائش في الحقيقة" وتنسج الخيط الرابط بين المكونات الفكرية للحقيقة عند نجيب محفوظ فيلسوف الأدباء في عصرنا الحاضر.

نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا

سلمى مبارك

يتناول هذا المقال نجيب محفوظ بوصفه كاتبًا مارس كتابة السيناريو والقصة السينمائية أي تلك التي كتبت خصيصا للسينما والدور الذي لعبه بوصفه أديبًا في إدارة دفة التحول في السينما المصرية نحو سينما أدبية أي سينما تستخدم عناصر فنية وفكرية تشكلت في الحقل الأدبي. نعرض أولا لرؤية نجيب محفوظ للفن السينمائي بالمقارنة بالأدب، وللدور الذي لعبته السينما في تشكيل مخيلته الأولى، ثم نتناول العلاقة بين مساريه الأدبي والسينمائي ومدى استثمار نجيب محفوظ للمفردات الفنية والفكرية للواقعية الأدبية في مجال كتابة السيناريو. ونتخذ من فيلم "إحنا التلامذة" نموذجا للكيفية التي أدار بها نجيب محفوظ الصراع بين رؤاه الواقعية المستمدة من عالمه الأدبي وبين عناصر نمطية مرتبطة بحكي سينمائي تقليدي.

نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق الياباني

يوشياكي فوكودا

تتناول هذه الدراسة تلقي كتابات نجيب محفوظ في اليابان، وهي تسبق ذلك التناول بالوقوف عند تلقي الأدب العربي الحديث في اليابان، وترصد، في هذا الصدد، ثلاثة ملامح، وهي: التحيز الشديد للثقافات الأوربية مما يظهر في قلة ترجمات النصوص العربية إلى اليابانية، وقلة عدد المستعربين اليابانيين المختصين في دراسة الأدب مقارنة بالمجالات الأخرى كالتاريخ خاصة، وقلة نصوص الأدب العربي الحديث المترجمة إلى اليابانية. وترصد المقالة الكتابات الأولى التي قدمها بعض المستعربين اليابانيين عن أعمال محفوظ، ثم تأخذ في دراسة الكتابات التي نشرها المتخصصون، بداية من عام ١٩٩٠، فتتناول دراسات "كوميكو ياغي" التي تركز على تحليل رؤية محفوظ للإسلام، وترى أن محفوظ يرى في التصوف التسامح الديني، ومن ثم يأمل أن يؤدي التصوف دوراً في قبول الأفكار الغربية وتحويلها داخل الإطار الإسلامي ومن ثم تسويغها للشعب المصري.

وتعالج الدراسة، بعد ذلك، الكتابات المتعددة التي قدمها "يوشياكي فوكودا" عن محفوظ ولاسيما موضوع الفضاء الديني في روايات محفوظ، ويمثل البحث عن خصوصية العالم المحفوظي فيما يتعلق بالفضاء والمكان نقطة الاهتمام الرئيسية التي يركز عليها "فوكودا"، وهو يرى أن القاهرة تؤدي دوراً مركزيا في عالم محفوظ، ويدلل على ذلك بتحليلات موجزة لبعض نصوص محفوظ، ويتناول ظاهرة تشبث الشخصيات الرئيسية في روايات محفوظ بالقاهرة. ويدرس العلاقة بين العالم الواقعي والأسطوري في روايات محفوظ، ليصل في النهاية، إلى أن القاهرة تمثل العالم الشامل لدى محفوظ من ناحية، كما أن محفوظ أبدع، من ناحية ثانية، نموذجا مثالياً للمدينة مستغلاً في ذلك السياقات الثقافية والتاريخية والجغرافية للقاهرة استغلالا عميقًا.

• الترجمات:

ثلاث لقطات من حياة نجيب محفوظ

بدرو مارتينث مونتابث

ت: نادية جمال الدين محمد

يعرض المقال لثلاثة مواقف جمعت بين بدرو ومحفوظ في فترات زمنية متباعدة، في القاهرة التي تمثل عند محفوظ سُرّة العالم. ومن خلال اللقاءات الثلاثة يكشف الكاتب الدلالات الفكرية والحضارية التي توقف عندها واستطاع قراءتها ورصدها في لغة أدبية دالّة ورؤية نقدية تحليلية.

يرصد المقال اللقاء الأول في أواخر الخمسينيات عندما كان بدرو طالب منحة دراسية وكان محفوظ يقترب من الخمسين، ودار حديث طويل في مكتب محفوظ بين طالب الدكتوراه والروائي. ثم زار بدرو القاهرة في أواخر الستينيات، والتقى بمحفوظ للمرة الثانية، وفي تلك المرة كان محفوظ الستينيات: محفوظ مصر التي انتقلت من الحماس إلى الإحباط ومن المشروع الطموح إلى التشوش. وكان اللقاء الثالث عندما دُعي بدرو لحضور الاحتفال لتكريم محفوظ بمناسبة حصوله على نوبل الأدب، والذي قام خلاله رئيس الجمهورية بتقليده قلادة النيل العظمى. ويرصد الكاتب كيف أن محفوظ لم يتغير في شيء ولم يكتسب أي أبعاد مصطنعة للنجومية وكان ما يزال بتلك الشامة التي تميزه بجانب أنفه. لكنه في الوقت نفسه أصبح صاحب أهم إنجاز في الرواية العربية مما جعله مستحقا — ومعه الأدب العربي الحديث كله — لأن يأخذ مكانه بين الآداب العالمية.

نجيب محفوظ ابن حضارتين

أندرس هالنجرن

ت: أحمد هلال يس

يتناول المقال نشأة فن السرد الروائي في الأدب العربي الحديث حتى بلغ ذروة نضجه على يد نجيب محفوظ، ثم يرصد الملامح الأساسية لإنتاج محفوظ الروائي وتطوره الفني والفكري معًا منذ مرحلته الفرعونية وحتى رواياته الأخيرة. فمنذ نشأة الأدب العربي التي تعود إلى ما يقارب ألفي سنة، كان الشعر ولا يزال هو النوع الأدبي الذي يحظى بالاهتمام وعلو المنزلة في الثقافة العربية، لكن فن السرد ازدهر في مصر في العصور الوسطى من خلال مجموعة من القصص أطلق عليها "ألف ليلة وليلة"، وقد صادف ظهور هذه الحكايات وجود تراث مصري قديم في الحكي لا يزال ينبض بالحيوية حتى يومنا هذا. وبرغم ذلك فإن الرواية المصرية لم تخرج إلى الوجود إلا في العصر الحديث عندما توافرت شروط لازمة لميلاد هذا النوع الأدبي. وقد حققت النضج الفني في روايات صدرت إبان القرن العشرين، لكنها بلغت ذروة التطور الفني في أعمال نجيب محفوظ الذي طرح في رواياته تساؤلات إنسان العصر بما يجعله باحثًا أبديًا عن الحقيقة، وبما يفسر — من جهة أخرى — التطور في التكنيك الذي شهدته رواياته وكان مواكبًا للتساؤلات الفكرية التي طرحتها أعماله في مستوياتها المختلفة.

القاهرة القديمة وعوالمها الصغيرة
محمد مصطفى بدوي
ت: أحمد هلال يس

يطرح المقال عددًا من الآراء النقدية الجديدة والمختلفة حول أدب نجيب محفوظ وأعماله الروائية والقصصية، ودوره المحوري في تطور فن الرواية في الأدب العربي الحديث والمعاصر. فثمة روائيون عرب آخرون يلجون الساحة الأدبية بروايات عظيمة من حين إلى حين، في مصر وخارجها، بيد أن قلة منهم هي التي تنجح في تأليف أكثر من رواية أو روايتين تتسم بالروعة والبهاء وتحظى بكثرة من المعجبين، كما أنه من المؤكد أن أحدا من هؤلاء الكتاب لم يتسنم ذروة المجد الأدبي الذي ظفر به محفوظ بغزارة إنتاجه وتنوُّعه وروح الإبداع والجدّية التي تشيع فيه.

ويرصد المقال المراحل الأساسية التي مر بها نشاط محفوظ الإبداعي وفنه الروائي منذ منتصف الثلاثينيات في القرن الماضي وحتى عام نشر المقال. وعلاقة ذلك كله بالظروف السياسية والاجتماعية التي ألقت بظلالها على مصر المعاصرة. كما يطلق نبوءة، تحققت فيما بعد، عندما ذكر في ختام المقال أن أي نظرة عابرة على الروايات التي كتبها محفوظ حتى نهاية السبعينيات جديرة بأن تثبت لنا أن تجاربه في معالجة أشكال الكتابة الروائية لم ينضب معينها بعد.

زقاق المدق تحليل ثقافي اجتماعي
ماريوس ديب
ت: محمد بهنسي

على الرغم من أن رواية زقاق المدق تنحو نحو الواقعية في تصويرها للأحداث فإنها تعالج تيمات تتجاوز المشهد القاهري وتُعدّ ذات صلة وثيقة بمصر إن لم يكن بالشرق الأوسط بأكمله، فنحن نتبين في الرواية ذلك الفارق بين العالم التقليدي والعالم الجديد في مصر منذ الأربعينيات. ويعد ذلك، إلى حد ما، إعادة تجسيد لثنائية الشرق / الغرب والهوة بينهما، والقيم الجمالية والأخلاقية التي تسم هذين العالَمَين. زد على ذلك أن فحصاً دقيقا للرواية يبين استخدام محفوظ الدقيق والبارع للرموز والمفارقات لتوضيح هذه التيمات.

وسوف نلاحظ بسهولة أن ذلك التقابل بين ما يمكن تسميته بعالم زقاق المدق والعالم الواقع فيما وراء الزقاق هو ما يشكل بدقة التيمة الأساسية في الرواية. ومن منظور آخر يمكن رؤية "زقاق المدق" باعتبارها رواية تدور حول زقاق أبدي أو سرمدي على الرغم من أن أحداث الرواية تجري في فترة زمنية محددة هي شتاء عامي ١٩٤٤ — ١٩٤٥، فكل الأحداث التي يشهدها الزقاق ليست إلا فقاعات سرعان ما تخمد، على حين يركن الزقاق إلى تيمته الأبدية في النسيان واللامبالاة.

التشظي والتناص: استراتيجيات تمثيل الواقع فى رواية المرايا لنجيب محفوظ"
كريستينا فيليب
ت: حسام نايل

من خلال مفهوم "التعالق النصي" الذي يعود إلى جينيت، تتلمس المؤلفة العلاقة بين نص "المرايا" والطريقة العربية الكلاسيكية في كتابة السيرة. وقد كشفت عبر قراءتها عن طبيعة

الاستراتيجيات التي من خلالها يعدل محفوظ هذه الطريقة الكلاسيكية حتى تتناسب مع مقتضيات القرن العشرين. بالإضافة إلى أن ما تصل إليه من نتائج يثير الكثير من الشكوك حول ما يدعيه التاريخ عن قدرته على الظفر بالحق والحكمة النهائية.

"زمكانية" النص والتناص: تفاعلات الحنين إلى الماضي في "أصداء السيرة الذاتية"

شمسون ناهر

ت: علاء الدين محمود

تتناول هذه الدراسة واحدا من أعمال محفوظ الأخيرة التي تتيح مع أفكار باختين المتعددة مجالاً شائقًا لتجريب فرضيات باختين النظرية في إطار حقل أدبي معين، إلى جانب اكتشاف وسائل أخرى يمكن من خلالها الاستفادة من النظرية بصورة كاملة. ومحور هذا المقال انتقاء ملمح معين من عمله وهو الزمكانية. فمن خلال الإيجاز المباشر رأى باختين أن الزمان والمكان "متمازجان" معًا في القصة، ومن خلال نوع من "العدسة البصرية" للتفاعلات الحوارية الأوسع، فإن الزمكانية مثيرة للاهتمام أيضًا عندما توضع في سياق نصي بغرض رؤية الوسائل التي يعمل من خلالها وضوح الزمكانية "الممتزج" على "الامتلاء" أيضًا. وسوف تتركز هذه الدراسة حول نقطة التركيز المباشرة لمقال أقصر عن نجيب محفوظ لكن بصورة كبيرة عن نصه الأخير "أصداء السيرة الذاتية".

نجيب محفوظ في أعين الصينيين

لي تجين تجون

ت: جان إبراهيم بدوي

يتناول الكاتب في هذه الدراسة – وهي في الوقت نفسه مقدمة الترجمة الصينية – ثلاثية نجيب محفوظ، التي تعد العمل الأدبي العظيم الأول في مصر، فقد عكست الحقيقة بإصرار، وروح العصر واضطراب نبض الحياة، ونادت بتغيير الواقع. ويلاحظ الكاتب اختلافًا بين الأجزاء الثلاثة يعكس الفترات الثلاث لتطور الحركة الفكرية في المجتمع المصري. فهي تشبه الدراما ذات الفصول الثلاثة: فالجزء الأول (بين القصرين) يمثل الإيمان المطلق في العشرينيات: الإيمان بالله في الدين، والإيمان بحزب الوفد وقائده سعد زغلول في السياسة، والإيمان بالأب في محيط الأسرة. والجزء الثاني (قصر الشوق) يمثل الشك والإيمان في الثلاثينيات: التردد بين العلم والدين. فهي فترة تملؤها الحيرة؛ وقد اهتزت مفاهيم القيم والإيمان في قلب "كمال" بما في ذلك الإيمان بالله والحب والأب. والجزء الثالث (السكرية) يمثل الأربعينيات بما فيها من تغيرات فكرية سريعة.

ميرامار

إيزابيلا كاميرا دافليتو

ت: فوزي عيسى

تتناول الدراسة بالتحليل رواية ميرامار التي تتمركز أحداثها حول خبر من أخبار الحوادث يرويه أربع شخصيات من وجهات نظر مختلفة، ويتم إثراؤه شيئا فشيئا ببعض العناصر الإضافية،

كما لو كان قصة بوليسية يتسع نسيجها شيئا فشيئا. وهذه التقنية في السرد، التي سبق استخدامها في السينما والأدب، سواء في الشرق أو الغرب يتم توظيفها هنا بوصفها عنصرًا محفزًا لما تمثله شخصيات الرواية في السياق السياسي-الاجتماعي لمصر الحديثة. فكل واحد من أبطال الرواية يعبر عن وجهة نظره، ويحكي عن أحاسيس وأشياء يحبها وأشياء يكرهها، وعن أحقاد ورغبات، في الغالب تتعارض مع ما تحكيه الشخصيات الأخرى. ولكن البطولة الحقيقية في العمل تقوم بها مدينة الإسكندرية، الإسكندرية المطيرة الباردة التي تشهد الفصل الأخير من الوجود الأوربي.

في التحولات الاجتماعية والأدبية: الآداب العربية والأوربية الحديثة نموذجًا

مجدى يوسف

ت: حسام نايل

يتناول المقال عقد مقارنة بين عملين كبيرين أولهما هو رواية "آل بودنبروك" لتوماس مان الألماني، والثاني "ثلاثية" نجيب محفوظ المصري. والسؤال الأساسي الذي ينشغل به المقال يتمثل في الآتي: إلى أي مدى كان النجاح حليف الكاتبين في الإمساك بالآليات الموضوعية التي تحدث بموجبها التحولات الاجتماعية الرئيسية في مجتمعيهما؟ وكيف استطاع الأدب أن يعالجها على المستوى الفني؟ وبالطبع يستتبع هذا السؤال على المستوى النظري إثارة قضية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا.

التعريفات:

أحمد هلال يس (مصري)

مدرس اللغة الانجليزية والترجمة بكلية الألسن، جامعة عين شمس. من ترجماته: الأقزام في مصر القديمة وبلاد اليونان (دار شرقيات). راجع كتاب نظرات في الأدب الأمريكي وموجز تاريخ الدراما الإنجليزية. شارك في ترجمة موسوعة الطفل وموسوعة الأرقام القياسية وموسوعة المرأة (الهيئة المصرية العامة للكتاب). نشرت له قصص قصيرة مترجمة في مجلة العربي الكويتية ومجلة إبداع القاهرية ومجلة الألسن للترجمة. صنف معجم التعبيرات السياسية ومعجم المصطلحات والتعبيرات والأفعال العبارية. له تحت الطبع: الليبرالية والمجتمع والثقافة (مترجم).

أندرس هالنجرن (سويدي)

أستاذ مساعد الأدب المقارن وزميل باحث في قسم تاريخ الأدب والفكر بجامعة استوكهلم. يعمل مستشار تحرير في قسم الأدب بمنظمة جائزة نوبل. كما أنه زميل جمعية همنجواي الأدبية بالولايات المتحدة الأمريكية. من أعماله:

*Gallery of Mirrors:Reflections of Swedenborgian thought.

*What is National Literature:Lectures on Emerson,Dostoevsky,Hemingway and the meaning of culture.

*The Code of Concord:Emerson's search for universal laws.

إيزابيلا كاميرا دافليتو (إيطالية)

هي واحدة من أكبر المتخصصين في اللغة والآداب العربية في إيطاليا. تعمل أستاذا للغة والأدب العربي الحديث والمعاصر في كلية الدراسات الشرقية بجامعة روما "لا سابيينسا". ألقت العديد من المحاضرات في معهد الدراسات الشرقية بجامعة نابولي، وفي معاهد وجامعات أخرى في إيطاليا وفي دول أوروبية أخرى. عضو بارز في مؤسسات ثقافية وأدبية إيطالية وعالمية وفي لجان التحكيم لبعض الجوائز الأدبية. قامت بترجمة العديد من أعمال الأدباء العرب والمصريين: نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وغسان كنفاني وإميل حبيبي ولطيفة الزيات وغيرهم. أشرفت على ترجمة عديد من الأعمال الروائية العربية بكبريات دور النشر الغربية والإيطالية. أصدرت العديد من المؤلفات حول الأدب العربي الحديث والمعاصر منها: الأدباء العرب في القرن العشرين ٢٠٠٢، والأدب العربي منذ عصر النهضة وحتى اليوم ٢٠٠٤، والوجود العربي الإسلامي في الكتب الإيطالية، وغيرها. زارت مصر في مناسبات ثقافية وأدبية كثيرة، وتسلمت جائزة الترجمة من السيدة سوزان مبارك في المؤتمر الدولي الثالث للترجمة الذي عقد بالقاهرة ٢٠٠٦.

أيمن بكر (مصري)

ناقد أدبي مصري، أستاذ مساعد الأدب العربي والنقد بكلية المعلمين بجازان، السعودية. ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٩٧، ودكتوراه من الجامعة نفسها ٢٠٠٤. من مؤلفاته: السرد في

مقامات الهمذاني، تشكلات الوعي وجماليات القصة، السرد المكتنز، ملامح الوعي: جماليات النص الشعري. ترجم - بالاشتراك - كتاب "النسوية والمواطنة" (المشروع القومي للترجمة). له مقالات في مختلف المطبوعات العربية المتخصصة، وشارك في عدد من المؤتمرات القومية والعربية.

بدرو مارتينث مونتابث (إسباني)

واحد من أعمدة الاستعراب الغربي الحديث. ولد في الثلاثين من يونيه عام ١٩٣٣ في مقاطعة جيان بإقليم الأندلس. وتخرج من قسمي التاريخ واللغات السامية بجامعة مدريد ١٩٥٦، والتحق بجامعة القاهرة لإعداد رسالة دكتوراه عن المجاعة في مصر أيام المماليك وتبدُّل الأسعار، فأقام في القاهرة من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٢، وعُيّن مديرًا للمركز الثقافي الإسباني في القاهرة (١٩٥٨ - ١٩٦٢) حيث أسس ورأس تحرير مجلة "الرابطة". عُيّن أستاذًا للغة والأدب العربي في جامعة إشبيلية، ثم أستاذًا في جامعة مدريد أوتونوما، ورئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية ومدير مركز الدراسات الشرقية والإفريقية بها، كما شغل في الجامعة نفسها منصب عميد كلية الآداب ثم رئيسًا للجامعة حتى ١٩٨٢. وهو في الوقت الحالي رئيس الجمعية الإسبانية للدراسات العربية.

من بين مؤلفاته العديدة: سبعة قصاصين مصريين معاصرين ١٩٦٥، مدخل إلى الأدب العربي الحديث ١٩٧٤، كتابات عن الأدب الفلسطيني ١٩٨٢، الأدب العربي اليوم ١٩٩٢، باقة من الشعر العربي ١٩٩٥، تحديات الإسلام: أزمة العالم العربي المعاصر الطويلة ١٩٩٧. ترجم إلى الإسبانية قصصًا لنجيب محفوظ، وعبد الحليم عبد الله، ويوسف إدريس، ويوسف الشاروني. كما ترجم لنزار قباني وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهم.

جان إبراهيم بدوي (مصرية)

أستاذ الأدب بقسم اللغة الصينية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. قامت بترجمة بعض الأعمال الصينية إلى العربية منها: بعض من أشعار الشاعر المشهور لي باي، وبعض القصص القصيرة والمقالات النثرية. قدمت بحثًا بعنوان "أدب الرحلات الصيني" بالمجلس الأعلى للثقافة. شاركت في كثير من الأنشطة العلمية والثقافية مع الجانب الصيني.

جلال أبو زيد هليل (مصري)

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. له: "ظاهرة الحركة في القرآن الكريم" (ماجستير ١٩٩١)، "الحركة النفسية في الحديث الشريف" (دكتوراه ١٩٩٦)، "أشكال الإبداع ومناهج التلقي: قراءة معاصرة في النص التراثي"، "الخطاب الروائي لإدوار الخراط في طريق النسر من التشكيل إلى التأويل"، "القيمة الأيديولوجية للبنية السردية في رواية لطيفة الزيات صاحب البيت". إلى جانب عدد من الأبحاث نشرت في مجلات أو ألقيت في مؤتمرات.

حسام نايل (مصري)

ماجستير في النقد الأدبي المعاصر عام ٢٠٠٤ (آداب القاهرة). ترجم كتاب "صور دريدا" لجايتري سبيفاك وكرستوفر نوريس (المشروع القومي للترجمة) ٢٠٠٢. شارك في ترجمة الجزء الثامن من موسوعة كمبريدج (تحت الطبع). حاصل على الجائزة الأولى في القصة القصيرة عن مجموعة بعنوان "مدارات عمياء" (مسابقة الشارقة، الإصدار الأول، ٢٠٠٢/٢٠٠٣، الدورة السادسة). له ترجمات عن التفكيك في دوريات مصرية وعربية.

حسين حمودة (مصري)
لـه عشرات الدراسـات عـن القصـة والـرواية نشـرت بدوريـات مصرية وعربية، وصدر له كتابان: (شـجو الطائـر.. شـدو السرب ـ قراءة في أعمال يحيى الطاهر عبد الله)، و(الرواية والمدينة ـ نماذج مـن كـتاب الستينيات في مصر)، وله كتاب لم ينشر بعد، بعنوان مرجح (في غياب الحديقة ـ حول متصل الزمان/المكان في روايات نجيب محفوظ).

سلمى مبارك (مصرية)
مـدرس الأدب المقـارن بكلـية الآداب جامعـة القاهـرة. رسـالة الماجسـتير عـن التلقي المقارن للأدب الجزائـري الـناطق بالفرنسـية والأدب العـربي. ورسـالة الدكـتوراه عـن المكـان الـيومي بين السينما والأدب. لهـا مقالات منشورة عن جماليات السينما والأدب: مالك الحزين والكيت كات، شاعرية المكـان الـيومي، الصـوت والصـمت في السـينما والأدب، مـن الرسـالة إلى الرواية: آليات القراءة في البوسـطجي القصـة والفيلم. وقدمت دراسات عن اليومي و التاريخي في السينما والأدب: من الناصر صـلاح الديـن إلى الـوداع يـا بونابـرت ليوسـف شاهين، دراسات في اليومي عند جورج بيريك وإليا سـليمان. وعـن التـيارات السينمائية كتبت: الحداثة في السينما، سينما ما بعد الحداثة، الأصول الأدبية للواقعية الجديدة، السينما والرواية الجديدة في مصر. شاركت في ترجمة كتاب وصف مصر.

شمسون ناهر (هندي)
باحـث في المدرسـة العلـيا للدراسـات الشـرقية والإفريقـية في لـندن S.O.A.S ، انتهى من إعداد رسالة الدكتوراه، تحت إشراف الأستاذ الدكتور صبري حافظ.

علاء الدين محمود عبد الرحمن (مصري)
يعمـل مدرسا مساعدا للغة الإنجليزية بالأكاديمية الحديثة بالمعادي. حصل على الماجستير في اللغة الإنجلـيزية بكلـية الألسـن، جامعـة عين شمس ٢٠٠٤ وعنوان الرسالة (دراسة نقدية ثقافية لديوان الشـاعر كـاونتي كِلِـن "عُمْـدَة أشـعاري"). ترجم كتاب "بلزوني في مصر" (المشروع القومي للترجمة) ٢٠٠٥، وكـتاب "خـط سـكة حديـد الحجاز" – مؤسسـة التراث بالرياض (تحت الطبع). شارك في تـرجمة موسـوعة جينـيس للأرقـام القياسـية (المجموعـة الثقافية المصرية) ٢٠٠٠. كما نُشر له عدة مقـالات وعروض للكتب في مجلة "وجهات نظر"، و"سواسية"، و"رواق عربي". وشارك في عدد من المؤتمـرات القومـية والدولـية في مجالات اللغويات والترجمة والأدب والنقد. يعمل محرراً صحفياً في مجلة "كوميونتي تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية في القاهرة.

فاروق إبراهيم مغربي (سوري)
أسـتاذ الـنقد العـربي الحديـث المشـارك في جامعة اللاذقية، له عدد من الكتب (كلها قيد النشر)، ومـنها: الحـركة الـنقدية حـول روايـات نجيـب محفـوظ. مفهـوم الحداثة في النقد العربي المعاصر (أدونـيس نموذجـا)، دراسـات في بنية القصيدة السورية المعاصرة. وله العديد من الأبحاث المنشورة في دوريات محلية وعربية، كما شارك في عدد من المؤتمرات.

فوزي عيسى (مصري)

مدرس اللغة الإيطالية والترجمة بكلية الألسن، جامعة عين شمس. شارك في ترجمة مجموعة من القصص القصيرة من اللغة الإيطالية في سلسلة "بعد البحر" (دار شرقيات) ٢٠٠٣ - ٢٠٠٦. قام بترجمة كتاب "الحماية الدولية لحقوق الإنسان" تأليف كلاوديو زانجي وتصدير الدكتور بطرس بطرس غالي (مكتبة لبنان) ٢٠٠٦. اشترك في ترجمة موسوعة المرأة لحساب المجلس الأعلى للثقافة. ترجم مقتطفات من أعمال الأديب السويسري الإيطالي جوفاني أوريلي. أشرف على ترجمة مسرحية هنري الرابع للأديب الإيطالي بيراندللو والتي تم تقديمها على المسرح القومي في صيف ٢٠٠٠. وهو مذيع ومترجم ومحرر نشرة ومعد برامج بالبرنامج الإيطالي المحلي والموجه بإذاعة ج. م. ع منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن.

قايد دياب (مصري)

ماجستير الفلسفة (فلسفة حديثة ومعاصرة) كلية الآداب ببنها، جامعة الزقازيق ٢٠٠٠. دكتوراه الفلسفة، كلية الآداب جامعة بنها ٢٠٠٦. صدر له: "فن المسرح عند ألفريد فرج: دراسة في الأسس الفلسفية والجمالية والسياسية" (دار سعاد الصباح) ١٩٩٠. وله تحت الطبع: "تقاسيم تجريدية: مقاطع من السيرة الذاتية والإبداعية للفنان الكبير صلاح طاهر" (جمعية محبي فن صلاح طاهر). نشر بعض الدراسات والمقالات في مجلات: البيان الكويتية، والعربي الكويتية، ورواق عربي — مركز القاهرة لدراسات حقوق لإنسان.

كريستينا فيليب (بريطانية)

باحثة في المدرسة العليا للدراسات الشرقية والإفريقية في لندن S.O.A.S انتهت من إعداد رسالة الدكتوراه، تحت إشراف الأستاذ الدكتور صبري حافظ.

لي تجين تجونغ (صيني)

الأستاذ لى تجين تجونغ (١٩٣٧-) من جامعة اللغات والثقافة ببكين، متخصص في اللغة العربية وعلومها، جاء إلى القاهرة في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات للدراسة، ثم عمل فترات طويلة في جامعة بكين، كلية الدراسات الشرقية، القسم العربى. عمل أيضا في جامعة اللغات والثقافة ببكين. قام بالتدريس وعمل الأبحاث العلمية في اللغة العربية والأدب العربى والفلسفة العربية ما يزيد على ثلاثين سنة، وحقق نتائج عظيمة في ذلك. يعتبر من نخبة العلماء الصينيين في هذه التخصصات. قام بترجمة العديد من الكتب العلمية والأدبية العربية إلى اللغة الصينية. تتميز ترجماته الصينية بالأسلوب السهل وحسن الذوق والفهم الصحيح؛ مما يدل على أن الأستاذ لي تجين تجونغ متعمق في فهم اللغتين الصينية والعربية وعلومهما ومتمكن منهما. الأستاذ لي تجين تجونغ مسلم مخلص، وقد عاش سنوات طويلة في البلاد العربية وله معرفة واسعة بدين الإسلام وعلومه، وقد قام بالتدريس في قسم اللغة الصينية بكلية الألسن جامعة عين شمس لمدة عامين دراسيين (١٩٩٤- ١٩٩٦).

ماريوس ديب (لبناني)

حاصل على بكالوريوس وماجستير من الجامعة الأمريكية ببيروت، وحاصل على دكتوراه في العلوم السياسية من جامعة أوكسفورد حيث تتلمذ على يد البروفيسور ألبرت حوراني، وهو يعمل حاليًا أستاذا بجامعة جونز هوبكنز حيث يقوم بتدريس السياسة وتاريخ الشرق الأوسط وخاصة الإسلام والسياسة. وعمل، في السابق، في جامعة إنديانا وجامعة كينت وفي الجامعة الأمريكية ببيروت

وجامعة جورج تاون. وعمل أستاذا زائرًا في جامعة برنستون وجامعة أوكسفورد. ونشر عدة كتب ومقالات عديدة، منها: "السياسة الحزبية في مصر"، و"الحرب الأهلية اللبنانية"، و"ليبيا منذ الثورة"، و"عملية السلام فيما بين عامي ١٩٧٤ و ٢٠٠١".

مجدي يوسف (مصري)

أسس دراسات الأدب العربي الحديث والمعاصر في جامعة كولونيا بألمانيا عام ١٩٦٥. وتحول منذ ١٩٦٨ إلى تدريس الأدب المقارن في الجامعة نفسها ثم في جامعة بوخوم منذ ١٩٧١ حيث كان يعقد المقارنات بين الآداب الأوربية والعربية الحديثة التي كانت هذه الدراسة إحدى ثمراتها. وهو عضو في عدد من الجمعيات العلمية الدولية والإقليمية كالجمعية الدولية للأدب المقارن (منذ ١٩٦٧) والجمعية الدولية لعلم الاجتماع والجمعية الدولية لعلماء الاجتماع الناطقين بالفرنسية والجمعية المصرية للأدب المقارن والجمعية الفلسفية المصرية إلخ. أسس في ١٩٨١ الرابطة الدولية لدراسات التداخل الحضارى(International Association of Intercultural Studies (IAIS بجامعة بريمن بألمانيا لتفنيد دعاوى المركزية الغربية في كافة التخصصات البحثية الأكاديمية. وله في مجال الدراسات المقارنة أبحاث منشورة بالعربية وست لغات أوربية يؤلف مباشرة بثلاث منها هي الألمانية والفرنسية والإنجليزية. ترجمت أعماله إلى الإيطالية والبرتغالية البرازيلية والأيرلندية.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد بهنسي (مصري)

يعمل مدرسا للشعر والنقد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. حصل على ماجستير الألسن في الأدب الإنجليزي، وكانت رسالته "دراسة بنيوية للبنية الأسطورية في أعمال إزرا باوند المبكرة"، ثم حصل على دكتوراه الألسن عن "دراسة تأويلية مقارنة للخيال والرؤية في الأعمال الرئيسية لوليم بليك ووليم بتلر ييتس". ترجم بعض المقالات لدوريات مصرية.

محمد مريني (مغربي)

باحث أكاديمي من المغرب، متخصص في النقد الأدبي الحديث، حاصل على شهادة الدراسات المعمقة من جامعة محمد بن عبد الله بفاس، تخصص المناهج والنقد الحديث، ثم دبلوم الدراسات العليا (الماجستير) من جامعة محمد الأول بوجدة، ثم دكتوراه الدولة ـ من الجامعة نفسها ـ عن بحث بعنوان: "النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب"، وله إسهامات في مجلات عربية محكمة عدة، وتتمحور انشغالاته الآن حول مواضيع متصلة بنقد النقد، وتاريخ الأدب، ونظرية التلقي .. إلخ، له كتابان تحت الطبع: "علم اجتماع الأدب: المنطلقات والمنعطفات"، و"المنهجية في تاريخ الأدب".

محمد مصطفى بدوي (مصري)

زميل بكلية سانت أنتوني أوكسفورد (١٩٦٧–). ولد في عام ١٩٢٥. تلقى العلم بجامعتي الإسكندرية ولندن. عمل أستاذا مساعدا للغة الانجليزية بجامعة الإسكندرية (١٩٤٧ – ١٩٦٤)، ثم عُيِّن محاضرا في اللغة العربية بجامعة أوكسفورد (١٩٦٤–)، ومحاضرا بكلية Brasenose، أوكسفورد (١٩٦٤–). عضو لجنة المراسلين المختصين بتحديث الببليوجرافيا السنوية لمجلة شكسبير الفصلية (١٩٦١– ١٩٨٠) ومؤسس مشارك ومحرر لجريدة الأدب العربى (١٩٧٠–). ودكتور بدوى شاعر وناقد ومترجم، ألف كتبا ومقالات عدة بالانجليزية والعربية.

نادية جمال الدين محمد (مصرية)

أستاذ ورئيس قسم اللغة الإسبانية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. شاركت في عدة مؤتمرات ثقافية، في مصر وإسبانيا. لها ترجمات: "متاهة الوحدة" لأوكتابيو باث ١٩٩٢، "أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر" لكارلوس ميجل راديو (المشروع القومي للترجمة) ١٩٩٩، "الغليان" للكاتبة لاورا اسكيبيل (المشروع القومي للترجمة) ٢٠٠٠. "ثلاث قبعات كوبا" سلسلة المسرح العالمي، الكويت العدد ١٤٦ عام ١٩٨١، مسرحية للطفل بعنوان "المؤتمر العام"، "الالتزام الأدبي للكتاب المكسيكيين المعاصرين"، "القصة القصيرة الإسبانوأمريكية الحديثة". فضلاً عن العديد من المقالات المترجمة التي نشرت في دوريات ومراجعة لترجمات.

يوشياكي فوكودا (ياباني)

واحد من شباب المستعربين اليابانيين، درس في جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية كما درس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وحصل على الماجستير والدكتوراه برسالتين عن روايات نجيب محفوظ، وهو يقوم بتدريس الأدب العربي واللغة العربية والثقافة العربية بعدة جامعات يابانية وهو عضو الجمعية اليابانية لدراسات الشرق الأوسط، وقد شارك في عدد كبير من المؤتمرات والندوات حول الأدب العربي والثقافة العربية باليابان، كما شارك في مؤتمر عن صورة اليابان في العالم العربي بالقاهرة، ونشر عددًا من الدراسات بالدوريات العلمية المحكمة باليابان.

في أعدادنا القادمة

١ـ إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن) — على حوم

٢ـ شرق النخيل: وعي الكتابة ولغة الأمومي — أحمد فرشوخ

٣ـ إسقاط حركة الإعراب في القراءات القرآنية ومواقف النحاة — حامد عبد المحسن كاظم

٤ـ جمالية التلقي عند الغذامي بين النقل والتأصيل — إبراهيم صدقة

٥ـ التطلع نحو نجم بعيد القرار: محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية — سامي سليمان

٦ـ الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة: النمط النفسي أنموذجا — باسم صالح حميد

٧ـ التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم — فخري صالح

٨ ـ موقفُ القرآن من الشّعر: بين المتخيَّل والمعقول ـ مقاربة تأويلية في الأنساق المعرفية — عبد الغني بارة

٩ ـ مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية — باربارا هارلم

١٠ـ فنية التوظيف الرمزي للقناع "قراءة في شعر السياب" — عبد الناصر حسن شعبان

الدراسات :

نجيب محفوظ في النقد الحديث (النقد الاجتماعي نموذجا)

محمد مريني

نجيب محفوظ والمناهج النقدية : القاهرة الجديدة نموذجا

فاروق إبراهيم مغربي

حكاية بلا بداية ولا نهاية : تحولات المركز

أيمن بكر

الفضاءات والشفرات : قراءة في حضرة المحترم

محمد العبد

تلاشي الإيديلا حول متصل الزمن/المكان في روايات نجيب محفوظ

حسين حمودة

المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش

قايد دياب

فلسفة الشكل في العائش في الحقيقة

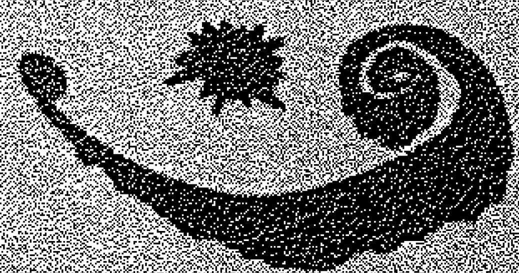
جلال أبو زيد

نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا

سلمى مبارك

نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق الياباني

يوشياكي فوكودا



نجيب محفوظ في النقد الحديث (النقد الاجتماعي نموذجا)

محمد مريني

١ . المبحث الأول: نجيب محفوظ في النقد الحديث

يصدق على نجيب محفوظ ما قاله المتنبي عن نفسه:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصمُ

كما تصدق عليه القولة التي قالها أحد النقاد العرب القدامى عن المتنبي وشهرته التي ملأت يومئذ الآفاق: "وجاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس"[١].

ليس هناك ـ في عصرنا الحديث ـ أديب شغل العقل الأدبي العربي مثلما شغله نجيب محفوظ. ويمكن للمرء أن يقول ـ بشيء من المبالغة ـ ليس هناك ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ. لقد ظلت قصصه ورواياته تغذو جهدا نقديا كبيرا، وتقدم دوما عالما مثيرا للجدل، حمالا للدلالات. وبقدر ما كان هذا العالم يستجيب لرغبات وحاجات حقيقية لدى الخاصة والعامة، كان أيضا يثير إشكالات عديدة على مستوى الفهم والتأويل والتفسير.

لقد دُرس نجيب محفوظ من وجهات نظر مذهبية مختلفة، بل أحيانا متناقضة بدءا بالرومانسية، فالواقعية، فالطبيعية إلى السريالية، فالوجودية ثم الماركسية فالإسلامية...إلخ. وجُرِّبت خلال ذلك كل ما في جعبة النقد الأدبي من مناهج للتحليل: من التاريخية إلى الماركسية إلى التحليل النفسي، فالشكلانية والبنيوية والأسلوبية، فالموضوعاتية...إلخ. "وكأن العالم الروائي لنجيب محفوظ "متحف" لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات، و"معمل اختبار" لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات، ابتداء من التاريخية وانتهاء بالبنيوية"[٢].

لا أريد أن أقف عند تعليل هذه "الحالة النموذجية" التي لم تتكرر مع روائي من الروائيين العرب، كما أنه ليس هدفي في هذا البحث أن أضيف إلى هذا السيل العرم من الدراسات التي أُنجزت دراسة أخرى، لكن ما أريد أن ألفت الانتباه إليه هو أن هذه المادة النقدية المتنوعة أصبحت تغري بلون آخر من البحث، هو الانكباب على هذه المادة نفسها، وتحليلها والكشف عن طبيعتها...

وهذا لون من البحث جدير بالتأمل والدراسة، بل لا أكون مبالغا إذا قلت إنه أصبح يفرض نفسه أكثر مما تفرضه دراسة إنتاج محفوظ ذاته. وذلك بالنظر ـ كما قلت سابقا ـ إلى هذا الكم الهائل من الدراسات والتحليلات التي أُنجزت حول ذلك الإنتاج. ولا شك في أن هذه "الحالة

النموذجية" بما تقدمه من مادة غنية بألوانها وأنواعها أصبحت تستدعي القيام بعملية وصف خاصة"[3].

إذن المادة التي يعالجها البحث ـ كما قلت سابقا ـ هي النقد الذي كُتب عن نجيب محفوظ، لكن منذ البداية، يتضح أنه من الصعب، أن نتناول بالدراسة والتحليل جميع الكتابات النقدية التي تعرضت لأدب نجيب محفوظ.

إذا قمنا بجرد أوّلي لهذه الكتابات فإنه يمكن تصنيفها إلى أنواع متعددة:

ـ أولا: نجد أمامنا ما يقارب ثلاثين كتابا خاصا بنجيب محفوظ وأدبه.

ـ ثانيا: نجد العشرات من الأبواب والفصول الأساسية في نقد الرواية العربية الحديثة تختص بأدب نجيب محفوظ.

ـ ثالثا: هناك دراسات مكتوبة باللغات الأجنبية (الإنجليزية والفرنسية على الخصوص) تعرضت لنجيب محفوظ، إما ضمن قراءة خاصة به، أو في إطار الحديث عن الرواية العربية بصورة عامة.

ـ رابعا: نجد عددا هائلا من الدراسات والرسائل الجامعية في مختلف المستويات ـ بدءا بالإجازة وانتهاء بدكتوراه الدولة، مرورا بشهادات الماجستير التى أُنجزت حول أدب نجيب محفوظ.

ـ خامسا: نجد أعدادا خاصة في أغلب الدوريات والمجلات ذات الصلة بالرواية والأدب بصفة عامة...هذا فضلا عن عدد كبير من المقالات المتناثرة هنا وهناك في المجلات والدوريات والصحف.

هذا التنوع في المصادر والمراجع النقدية يجعل إمكانية إنجاز دراسة شاملة وافية للنقد الذي كُتب حول أدب نجيب محفوظ عملا يكاد يكون مستحيلا.

إن مجرد البحث في "مصادر نقد أدب نجيب محفوظ" يمكن أن يشكل موضوعا لبحث مستقل، أما حين يتعلق الأمر بالقيام بدراسة تحليلية لهذا النقد، وفق منهج معين فهو يقتضي التركيز على متن محدد، فكيف يمكن تحديد هذا المتن؟! وما هو المعيار الذي يمكن الاعتماد عليه في هذا التحديد؟! ولتحديد المتن نعتمد على المعايير الآتية:

أولا: المعيار المنهجي: نقتصر على النصوص النقدية التي تناولت أدب نجيب محفوظ من **منظور اجتماعي**.

ثانيا: المعيار النوعي: نقتصر على الدراسات التي قدمت في **كتب مستقلة**، خاصة بنجيب محفوظ.

ثالثا: المعيار اللغوي: نقتصر على الدراسات المكتوبة **باللغة العربية**.

لكن من خلال عملية تشغيل هذه المعايير، بهدف تحديد المتن، تتبين الصعوبات التي يطرحها المعيار الأول؛ ذلك أن مستويات حضور الطابع الاجتماعي في النصوص النقدية جد متباينة، وتتراوح ـ عموما ـ بين الممارسة النقدية التي تتقاطع فيها عناصر نقدية اجتماعية مع حساسيات منهجية أخرى، لكن دون وعي كامل ـ من لدن النقاد ـ بأبعاد الاختيار المنهجي المذكور، والممارسات النقدية التي يعلن فيها الناقد ـ منذ البداية ـ عن تبنيه للمنهج الاجتماعي.

رابعا: لذلك نضيف إلى المعايير السابقة معيارا آخر هو معيار **"التمثيل"** la représentativité؛ ومعنى ذلك أن نقوم باختيار نماذج تتضح فيها أبعاد المنهج الاجتماعي أكثر من غيرها.

وبناءً على هذه المعايير سنقوم بتحديد العينة من النصوص النقدية التي سنعالجها. وهي كما يأتي:

ـ غالي شكري، المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الزناري، القاهـــرة، ط١: ١٩٦٤.

ـ محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

ـ أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط١ : ١٩٨٩.

ـ عاطف فضول، مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من "القاهرة الجديدة" حتى "الثلاثية"، دار الحمراء للطباعة والنشر، ط١: ١٩٩٣.

وسأعتمد ـ في دراستي للخطاب النقدي حول أدب نجيب محفوظ ـ منهجيةً قائمة على قراءتين: أُسمِّي أولاهما "**قراءة أفقية للخطاب**"، وهي عبارة عن قراءة ذات طابع وصفي لمجموع النصوص النقدية التي تمت الإشارة إلى عناوينها سابقا. وهي قراءة تقوم على ما يمكن أن نسميه "أسلوب استجلاء الإشكالية الأساسية" التي تحكم النص النقدي المدروس، وقد تستدعي مثل هذه القراءةِ تأطيرَ هذا النص ضمن التجربة النقدية للناقد بشكل عام.

أما القراءة الثانية فنسميها "**قراءة عمودية للخطاب**"، وهي قراءة ذات طابع تحليلي، منصبة على أحد النصوص النقدية المذكورة سابقا. وسأقوم في موضع لاحق من هذا البحث بتحديد العناصر الأساسية التي تقوم عليها هذه القراءة.

٢. المبحث الثاني: الخطاب الاجتماعي حول أدب نجيب محفوظ (القراءة الأفقية للخطاب)

٢. ١. "المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ"(٥) لغالي شكري

نقف ـ في البداية ـ عند غالي شكري باعتباره أول ناقد عربي خص نجيب محفوظ بمؤلَّف مستقل، وكان ذلك سنة ١٩٦٤. ثم إنه خصه بكتاب آخر ـ بعد ذلك ـ تحت عنوان "نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل" سنة ١٩٩١، كما تعرض لأدب نجيب محفوظ في مختلف دراساته عن الرواية العربية(٤)، وإن كان هذا النوع الأخير من الكتب يقع خارج حدود المتن الذي نتناوله هنا. ويستمد غالي شكري تصوراته النظرية والمنهجية من الفلسفة الماركسية، وهذا ما يكشف عنه في بعض كتاباته النقدية ذات الطابع النظري(٥).

وما يهمنا من هذه الدراسات هنا هو كتاب "المنتمي" الذي يُعنى الناقد من خلاله بتتبع صورة المنتمي في أدب نجيب محفوظ. وتقديم الموضوع بهذه الصورة، يجعل الكتاب أقرب إلى المنظور المنهجي الموضوعاتي الذي ينظر إلى الإبداع الأدبي باعتباره مستودعا لتيمة أو تيمات معينة(٦). وهو إجراء منهجي اعتمده غالي شكري في مجموعة من دراساته؛ يقول في تقديمه لحدود هذا الإجراء المنهجي وطبيعته:

"وقد دأبتُ منذ بداية حياتي تقريبا على أن أختار قضية ما: أناقشها أحيانا من خلال كتاب واحد (كنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى) أو عدة أدباء، (كأزمة الجنس في القصة العربية، وشعرنا الحديث إلى أين؟، وأدب المقاومة، والتراث والثورة) أو مرحلة تاريخية (كمذكرات ثقافة تحتضر، وثقافتنا بين نعم ولا، وذكريات الجيل الضائع) وهكذا، لم يكن يعنيني الشكل سواء جاء أكاديميا خالصا أو صحفيا، كانت القضية ولا تزال هي التي تعنيني"(٧). كما يعتبر غالي شكري "أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره"(٨).

لكن تناول هذه القضايا من المنظور المذكور يحتاج إلى فلسفة معينة يرتكز عليها التحليل، ومن هنا يأتي اختيار الناقد للعُدّة النظرية الماركسية باعتبارها أداة لقراءة النصوص الإبداعية لنجيب محفوظ. وفيما يتعلق بقضية "المنتمي" يرى غالي شكري أن "الانتماء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية"[٩]. وفي تحديده لمفهوم الانتماء وأنماطه يرى غالي شكري أن القيم كانت هي المحك الأصيل لانتماء الفرد ولا انتمائيته أو تمرده، وقد كانت هذه القيم هي الخلاصة المركزة لمجموع المبادئ التي خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حذف منها من عواطف بدائية وأساطير. "ولقد تعارفت الإنسانية في كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم **بالاشتراكية**"[١٠]. لذلك فإن الإنسان الغربي يحقق وجوده الكامل من خلال الانتماء إلى اليسار: "كان الانتماء الحقيقي في الغرب هو **الانتماء إلى اليسار** ذي البناء النظري المتكامل والتنظيم السياسي المعبر عن هذا البناء"[١١]. من هنا يوضح غالي شكري أن موقف المثقف العربي المعاصر من الاشتراكية يتحدد "على ضوء موقفه من المثقف الغربي المعاصر من **الاشتراكية** كبناء نظري ومنطق علمي"[١٢].

يتتبع غالي شكري صورة "المنتمي" في مجموعة من النصوص الإبداعية لنجيب محفوظ، بدءا بالنصوص الأولى التي "يستشف منها بغير صعوبة أنه [أي نجيب محفوظ] يقف إلى جانب **التقدم والعدل الاجتماعي**". بل يذهب أبعد من ذلك حين يتتبع ملامح هذا التصور في بواكير الإنتاج الأولي للكاتب، أقصد بذلك ما كتبه من مقالات، خاصة المقال الذي كتبه عام ١٩٣٠ تحت عنوان "احتضار معتقدات وتولد معتقدات". يقف ـ على الخصوص ـ عند قولةٍ وردت في المقال المذكور جاء فيها: "لو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا ـ أو لأحببنا أن نقول ـ **بأنه مذهب الاشتراكية**"[١٣].

وفي تحليله للرؤية الفلسفية التي تقوم عليها فكرة الانتماء عند نجيب محفوظ نصادف الكثير من مفردات القاموس التقني الماركسي، يقول على سبيل المثال: "وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة **بحتمية التطور التاريخي**"[١٤].

أما على مستوى الممارسة النقدية، فإن اتجاه التحليل عند غالي شكري كان يمضي ـ في الغالب ـ في اتجاه البحث عن محتويات الوقائع في النصوص الأدبية المدروسة، وكأن الرواية أو القصة مستودع للمواقف والتصورات الأيديولوجية. لنستمع إليه وهو يطابق بين مدينة القاهرة في فترة ما بين الحربين، ورواية القاهرة الجديدة:

"فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة البورجوازية الضعيفة التي نشأت حديثا في ذلك الوقت في أوج عصر الاستعمار، وبين أحضان الاحتلال، وفي ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها. القاهرة الجديدة هي كل ذلك، وبما تتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بشكل عام، والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص، والبناء الذاتي للأفراد بشكل أكثر خصوصية"[١٥].

ولا شك في أن هذه المقاربة تقوم على وجود علاقة تماثلية، في الجزئيات والتفاصيل بين "القاهرة" باعتبارها واقعا تاريخيا، و"القاهرة الجديدة" باعتبارها تخييلا قائما على التجريب النصي. وهي مقاربة لا تأخذ بعين الاعتبار الاشتغال النوعي للوسائط الشكلية في النص، وتسقط البعد التخييلي للأدب. والناقد لا يبحث عن فكرة "الانتماء" ـ التي تمثل محور الدراسة ـ في الأعمال الأدبية، بل كثيرا ما ينفتح على مصادر تتجاوز هذه الأعمال: قد تكون هي سيرة المبدع[١٦]، وقد تكون هي المقالات التي كتبها نجيب محفوظ ونشرها في بعض المجلات بين ١٩٣٠م و١٩٤٥م[١٧]، وقد تكون هي التاريخ العام[١٨].

بل كثيرا ما نجد الناقد يحلل القضايا والرؤى الفكرية في الأعمال الإبداعية التي يعالجها، في علاقتها بالانتماء الطبقي للمبدع نجيب محفوظ، ويبدو هذا المنحنى واضحا في الفصل الأول من المؤلف حيث يصرح بضرورة الاهتمام بـ"التكوين الطبقي لنجيب محفوظ بصورة خاصة، والبناء الطبقي للمجتمع المصري بشكل عام"[19]. هكذا يرى الناقد أن رواية "القاهرة الجديدة" تخضع لتيمة أساسية يسميها "ملحمة السقوط والانهيار"، ويتوقف عند الأصول الطبقية لهذه التيمة: "لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البورجوازية الصغيرة المصرية في مدينة القاهرة، وأنه عاش في يناعة شبابه مرحلة السقوط والانهيار في تاريخنا السياسي والاقتصادي والاجتماعي الحديث"[20]. ثم إن تيمة "السقوط والانهيار" تقترن عند نجيب محفوظ - في نظر الناقد - باستشعار الضياع: "النموذج الرامز إلى ضياع مصر كلها ثم يتدرج الرمز إلى ضياع فئته الاجتماعية، فطائفته الخاصة، فضياعه شخصيا"[21].

كما نجد غالي شكري يطابق أحيانا بين شخصيات العمل الأدبي ووقائع سيرة الكاتب (نجيب محفوظ): فقد استهل الفصل الأول من الكتاب بعبارات مقتبسة من حوارات لنجيب محفوظ يفهم منها أن "كمال" في الثلاثية هو نجيب محفوظ[22]. بل هو يذهب إلى حد المماثلة بينهما اعتمادا على بعض معطيات السيرة المقتضبة التي كتبها نجيب محفوظ تحت عنوان: "عصير حياتي". يتمحل الناقد أحيانا في تتبع التفاصيل والجزئيات، في عملية المقايسة هذه، فيشير - مثلا - إلى أن سيرة كمال في الثلاثية تومئ إلى "حدث هام في طفولة نجيب محفوظ الواقعية"، والمتمثل في "إصابته بالصرع في سن العاشرة"[23]!

يمكن أن نخلص في الأخير إلى التصور العام الذي يحكم الممارسة النقدية في كتاب "المنتمي" لغالي شكري، وهو تصور يستمد مسلماته النظرية من الأدبيات الماركسية التقليدية. وهو قائم في الأساس - على فكرة "الانعكاس" أو المطابقة بين النصوص الروائية والقصصية لنجيب محفوظ والواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي الذي تحيل عليه.

٢,٢. " تأملات في عالم نجيب محفوظ " لمحمود أمين العالم

يمكن اعتبار هذا الكتاب من المؤلفات التي تناولت أدب نجيب محفوظ من منظور اجتماعي، وقد ظهر في فترة متقدمة نسبيا (١٩٧٠). والانطباع العام الذي يمكن أن يخرج به قارئ الكتاب هو أنه لا يخضع لخطة تأليفية محكمة، بل إن مصطلح "تأملات" الذي ضمنه العنوان دال - إلى حد ما - على طابع العفوية التي تطغى على الممارسة النقدية في الكتاب. لكنها عفوية تستوحي بصورة ضمنية مفردات القاموس التقني الماركسي، دون أن يُخضع الناقد هذه المقولات لتأطير نظري من داخل الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي للاتجاه النقدي المذكور.

لذلك فنحن معنيون بإضفاء طابع النظام على هذه المقولات من خلال وضع كتاب "تأملات في عالم نجيب محفوظ" ضمن الإطار العام للمشروع النقدي لمحمود أمين العالم. وذلك من خلال الانفتاح على بعض كتاباته الأخرى ذات الطابع التنظيري.

لقد بدأ العالم مشروعه النقدي بكتاب "في الثقافة المصرية"، الذي أصدره بالاشتراك مع عبد العظيم أنيس عام ١٩٥٥. يظل كتاب "في الثقافة المصرية" تاريخا ودلالة: "يظل تاريخا لأنه يحكي في سطوره بداية مرحلة نقدية تسعفها حركة اجتماعية - سياسية، ويواكبها نبض تاريخي عامر بالطموح. ويظل دلالة لأنه يبرهن على مراوحة البدايات، وعدم قدرتها على إنتاج الحلقات المستمرة والمتآزرة"[24].

يلح العالم على الطابع الواقعي للعمل الأدبي؛ لذلك لا يكفي أن يكون فهم الأديب للواقع متكاملا، وإنما ينبغي أن يكون متطورا، "وهي نظرة تجعل من صناعة الأدب رسولا مسؤولا؛ إذ على أكتاف الأدباء المصريين مسؤولية جسيمة نحو الشعب الذي يكتبون له"(٢٥).

من هذا المنطلق سنجد العالم وعبد العظيم أنيس يرفضان بعض الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ، ويتهمانه بالرجعية، كما رفضا أعمال مبدعين آخرين (توفيق الحكيم، المازني، عبد القدوس، أدونيس...)، في حين ينظران بكثير من التقدير والتمجيد إلى أعمال الكتّاب الذين يشاركونهما مواقفهما الأيديولوجية (ألفريد فرج وعبد المعطي حجازي مثلا). ويبقى معيار القبول أو الرفض دائما هو الالتزام: "والحقيقة أنه لا فن ولا أدب بغير التزام"(٢٦).

سيكتب محمود أمين العالم ـ بعد ذلك ـ كتابه "الثقافة والثورة"، وفيه يدعو "الأدباء والفنانين إلى الالتزام بقضايا عصرهم ومشكلات مجتمعهم"، لكن دون أو يحوّلوا الأدب إلى "شعارات ثورية، أو حلول اجتماعية، أو تقارير سياسية"(٢٧). لذلك يبدو الكتاب ـ بشكل عام ـ متجاوزا للأولويات الأيديولوجية التي كانت تحكم التصور المنهجي للناقد في الكتاب الأول، في اتجاه الانفتاح على الجوانب الأدبية والجمالية. لذلك لا يكون الأديب واقعيا "لمجرد أنه يشيد بالثورة الاجتماعية... وإنما المهم أن يكون فنانا أو أديبا خالقا، وأن تنبع أفكاره وأحكامه ومواقفه من صميم بنائه الفني أو الأدبي"(٢٨).

ستتأكد ملامح هذا التصور، عمليًا، في كتاب "تأملات في عالم نجيب محفوظ" الذي صدر في السنة نفسها (١٩٧٠). وقد أصبح محمود أمين العالم واعيا بأن المقاربة الأيديولوجية لأدب نجيب محفوظ لا ينبغي أن تكون على حساب الجوانب الفنية والأيديولوجية، ويتضح هذا من مقدمة الكتاب، حيث ينوه بأدب نجيب محفوظ الذي يجمع بين جمالية الشكل ومصداقية الفكر: "لست أغالي إذا قلت إن أدب نجيب محفوظ هو أرفع صورة متكاملة ديناميكية نابضة لأديب عربي معاصر، يمتزج فيها المفكر بالعالم بالشاعر بالمناضل امتزاجا خلاقا"(٢٩).

ولا شك في أن مثل هذه الأحكام، وإن كانت محكومة بمنطلقات أيديولوجية، فإنها لا تلغي البعد الفني والجمالي لأدب نجيب محفوظ. لنستمع إليه وهو يؤكد التوجهات السابقة في قوله: "ما أكثر ما قاله نجيب محفوظ من تيمات ودلالات فكرية وسياسية واجتماعية وأخلاقية على لسان أبطاله، ولكن ما أعمق ما قاله بعمارة الفن نفسه، بالتراصف الذي أقامه بين الأحداث، بالتفاعل بين الأحداث. بالتفاعل بين الشخصيات، وبالتـوازن بين الفصول، وبالمقابلة بين المواقف"(٣٠).

فعلى مستوى المضمون تبقى القضايا الاجتماعية والتفسيرات الأيديولوجية هي محور الممارسة النقدية. ويستمد الناقد أدوات التحليل هنا من الفلسفة الماركسية، وينظر إلى أدب محفوظ بوصفه مستودعا للمواقف والرؤى الأيديولوجية. هكذا ينظر إلى بعض قصص "عبث الأقدار" باعتبارها إدانة وسخرية من "سياسة الاستبداد والقوة"(٣١)، وقصص "همس الجنون" باعتبارها فضحًا "للطبقة الأرستقراطية وكشفا للمساوئ التي يولدها الفقر والتفاوت الطبقي"(٣٢). وتكمن عبقرية رواية "زقاق المدق" في هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية. ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا أخلاقي للحرب، وترف قيم السلام"(٣٣).

لكن إلى جانب هذه القضايا ذات البعد الدلالي الأيديولوجي، اهتم العالم بالجوانب الفنية للأعمال الأدبية المدروسة: فهو يقف في دراسته لرواية زقاق المدق عند ما يسميه "اللوحات التسجيلية الفنية" التي يحرص نجيب محفوظ من خلالها على تصوير ملابسات وتقاليد اجتماعية معينة: "إننا في هذه اللوحات نستمتع بكنوز لا حصر لها من الأغاني والنكات وتقاليد مجالس الأنس. وتتكشف أمامنا أسرار عالم من عوالم حياتنا الاجتماعية والقومية التي اندثرت تماما"(٣٤).

كما يتحدث ـ في تحليله لرواية بداية ونهاية ـ عما يسميه "المعيار الفني الداخلي للرواية": "فالفصول تتبع إيقاعا يبرز المفارقات؛ فمثلا بينما يحاول حسنين التقرب إلى بهية، نرى سلمان البقال يحاول الشيء نفسه مع نفيسة، وبينما نجد تحفظا من بهية يقابله الاندفاع والتهور عند نفسية وهكذا..." (٣٥).

كما يقف عند البعد الرمزي لبعض الشخصيات الروائية؛ فمثلا عمر الحمزاوي في الشحاذ: "رمز الخواء الثقافي والفكري [...] فحياته تعكس المفارقة بين الأقوال والأفعال"(٣٦).

تبدو الممارسة النقدية للناقد هنا أقرب إلى المحاولات النقدية الماركسية التي دعت إلى الاهتمام بخصوصية الظاهرة الأدبية بدل الاقتصار على الدلالات الأيديولوجية والاجتماعية للعمل الأدبي. ونذكر هنا برأي جورج بليخانوف الذي كان يرى أن "تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية يجب أن يعقبه تقييم الخصائص الفنية"(٣٧).

٢. ٣. "مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ" لعاطف فضول

استهل الناقد دراسته بمقدمة قصيرة أوضح ـ من خلالها ـ بعض الجوانب المنهجية للدراسة، وقد نص في هذه المقدمة على طبيعة المنهج المعتمد بقوله:

"مدخل هذه الدراسة ضمن محاولات تفسير الأدب تفسيرا اجتماعيا، وهي المحاولات التي تطورت مع تطور علم الاجتماع وصار لها أتباع ومدارس أثبتت بالتالي وجودها إلى جانب سائر المحاولات التي تنظر للأدب من زوايا مختلفة"(٣٨).

لكن الناقد لا يشير بالتحديد إلى نظرية اجتماعية محددة، ويبقى حديثه عن المنهج الاجتماعي أقرب إلى التعميم. فهو لا يهدف إلى تناول الجوانب الاجتماعية في أدب نجيب محفوظ بشكل عام، وإنما سيقتصر ـ كما هو واضح من العنوان ـ على جانب واحد يتمثل في إبراز علاقة بعض روايات نجيب محفوظ بالطبقة الوسطى المصرية. وتناول مثل هذا الموضوع يبرره ـ في نظر الناقد ـ أمران:

أولهما: ما تؤكده النظرية الاجتماعية الخاصة بنشأة القصة من "ارتباط هذه النشأة بنمو الطبقة الوسطى وازدهارها، كما يؤكد التصاق القصة بواقع الحياة؛ لذلك فإن محاولة إبراز علاقة قصص نجيب محفوظ بالطبقة الوسطى المصرية ومعالجتها لمشكلاتها، لها ما يبررها من الناحية النظرية على الأقل. وهي النقطة الأولى التي ترتكز عليها هذه الدراسة"(٣٩).

وثانيهما: "تأكيد محفوظ في المقابلات التي أجريت معه على أن الكاتب لا يمكن أن يكتب إلا عن المجموعة من المجتمع التي ينتسب إليها [...] والمجموعة التي ينتسب محفوظ إليها هي الطبقة الوسطى الصغيرة"(٤٠).

هنا تبدأ بعض ملامح التوجه المنهجي ـ داخل الإطار الاجتماعي ـ في الاتضاح؛ فالناقد يرى هنا ـ استنادا إلى أقوال نجيب محفوظ ـ أن المبدع يكتب عن الطبقة التي ينتمي إليها.

هذا الإلحاح على الربط المباشر بين إبداع نجيب محفوظ وانتمائه الطبقي يذكرنا بنظرية الانعكاس التي ظهرت في النقد الاجتماعي الجدلي في صورته الأولى، وهو نقد كان يعتمد المطابقة الآلية بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي والطبقي للمبدع، على عكس اتجاهات اجتماعية أخرى أكدت الاستقلال النسبي للظاهرة الأدبية عن السياق الاجتماعي والاقتصادي، والتفاوت الذي يحصل بين الانتماء الاجتماعي للمبدع وانتمائه الطبقي. إلى جانب هذه الإشارات ذات الطبيعة المنهجية أشار الناقد في مقدمته إلى الخطة العامة للبحث. يقول: "وتقوم طريقة البحث المتبعة في هذه الدراسة على استنتاج الحقائق من إشارات الكاتب، ومن تصرفات شخصيات قصصه وأقوالها، ومقارنة الأقوال والتصرفات، وتصنيفها، واستخراج المبادئ العامة منها"(٤١).

تكشف هذه الفقرة عن بعض عناصر الممارسة النقدية الاجتماعية ومقوماتها، كما سبق أن رأيناها:

ـ الاعتماد على رأي المبدع ومواقفه في تفسير العمل الأدبي: "استنتاج الحقائق من إشارات الكاتب".

ـ التعامل مع الشخصيات الفنية بوصفها شخصيات إنسانية حقيقية، ومن ثم إلغاء البعد التخييلي للأدب.

أما فيما يتعلق بالمتن الذي عالجه الناقد، فقد كان عنوان الدراسة نفسه دالا على حدوده: مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من "القاهرة الجديدة" حتى "الثلاثية". والنصوص المدرجة ضمن الفترة المشار إليها هي: القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ زقاق المدق ـ السراب ـ بداية ونهاية ـ بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية.

والملاحظ على النصوص التي تشكل هذا المتن. أن أغلبها يندرج ضمن ما سمي بالمرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ[٤٢]. والناقد نفسه كان قد أشار في تقديمه للدراسة إلى أنها: "تناولت فقط مجموعة قصص نجيب محفوظ الواقعية من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية"[٤٣].

وأعتقد أنه كان من الطبيعي أن يحصر الناقد مجال اهتمامه ضمن هذه المرحلة (مرحلة الواقعية)، التي تحتوي على نصوص تستجيب للاختيارات الفكرية والمذهبية للناقد، وأذكّر هنا بأنه في العالم الغربي أيضا وجد النقاد الاجتماعيون في الكتابات التي أبدعت في إطار المدرسة الواقعية المجال الأنسب لتأكيد افتراضاتهم النظرية حول علاقة الأدب بالواقع (الانعكاس أو التماثل)، والطابع الأيديولوجي للأدب .... إلخ.

٢. ٤. "رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ،" لنجيب سرور

نشير هنا إلى أن الكتاب سبق أن نُشر على شكل مقالات في مجلة "الثقافة الوطنية" التي كان يتولى مسؤوليتها المفكر الماركسي المعروف حسين مروّة. ويستهل نجيب سرور كتابه بمقالة تحت عنوان "كلمات حول منهج نجيب محفوظ الروائي"[٤٤]. لكن هذه المقالة لا تفيدنا كثيرا في الكشف عن الرؤية المنهجية في الكتاب، لأن الناقد يثير من خلال المقالة الجوانب المنهجية المتصلة بالإبداع وليس النقد.

في الفصل الثاني ـ وهو بعنوان "باتجاه الوصول إلى مفتاح الرواية"[٤٥]ـ تبدأ ملامح الاختيار المنهجي للناقد في الاتضاح؛ فيحاول الناقد تقديم الإطار المرجعي الخارجي للثلاثية. ومن خلال هذا الفصل نلاحظ تركيز الناقد على الخلفية الاجتماعية لهذه الروايات، خاصة ما يتعلق بظروف التفاوت الطبقي الذي عرفته مصر أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها. يقول مثلا:

"في الريف تضخمت الثروات الإقطاعية... وانكمشت الملكيات الصغيرة.. وزاد عدد الأجراء... أما في المدن فقد ازداد التجار ثراء كما نما الاتجاه الصناعي... وهكذا نمت البورجوازية المصرية (طبقات التجار).... ونمت الرأسمالية المصرية.. نما الرأسمال التجاري والزراعي والاستثماري... ونمت الطبقة العاملة، وإن كانت تعاني أزمة طاحنة في ظل استغلال الرأسمالية المصرية والسلطة الإنجليزية"[٤٦].

ويلاحظ من خلال الفصل ـ بل من خلال الكتاب بشكل عام ـ الحضور المكثف لبعض مفردات القاموس السياسي الذي تعودناه في الأدبيات الماركسية: التقدمية ـ الرجعية ـ البورجوازية ـ الإقطاع ـ الصراع الطبقي ـ الجبرية الاجتماعية....إلخ.

كما تكثر في الكتاب الإحالات على كتب "إنجلز"، خاصة كتابه "أصل العائلة"[٤٧]: فهو مثلا يقتطف منه قوله: "إن أول صراع طبقي ظهر في التاريخ كان مع الصراع [كذا] بين الرجل والمرأة في

الزواج. وأن أول خضوع طبقي يتماشى مع خضوع المرأة للرجل. فقد كان الزواج تقدما تاريخيا كبيرا، ولكنه في نفس الوقت ظهر مع ظهور الرق والملكية الخاصة، ولذلك فإن هذا العصر (عصر الزواج)، الذي يستمر إلى اليوم، نجد كل تقدم فيه نعمة ونقمة"[٤٨](!!)

أيضا يوظف الناقد بعض الأقوال الماركسية في تفسير علاقات الأبوة والبنوة[٤٩]، هذا ما يتضح - على الخصوص - في الفصل الذي قدمه تحت عنوان "في علاقة الأب بأبنائه ونجيب محفوظ بشخصياته"، ينساق الناقد هنا مع التفسيرات الماركسية التي تنظر إلى هذه العلاقات من منظور مادي: "الزوجة والأبناء يعيشون عالة على الأب، ومن هنا كانت سيادته المطلقة على الأسرة، وإذا كانت العبودية الاقتصادية أساس سيادة الأب، فإن التحرر منها شرط لحرية الأسرة زوجة وأبناء"[٥٠].

والجدير بالذكر أن هذه التفسيرات وردت في تضاعيف الممارسة النقدية للناقد: فالقولة الأولى مثلا أوردها في سياق حديثه عن شخصية "أمينة" في الثلاثية. أما القولة الثانية، فقد جاءت في إطار التعليق على علاقة "السيد أحمد" بأبنائه. ومثل هذه التعليقات تعطي الانطباع لأول وهلة بأن الناقد يتعامل مع الشخصيات الفنية بوصفها شخصيات حقيقية.

إلى هنا نكون قد قدمنا نماذج من النصوص النقدية التي تناولت نجيب محفوظ من منظور اجتماعي، وذلك ضمن "قراءة أفقية للخطاب". وننتقل الآن - في المبحث الآتي - إلى تحليل نص نقدي، هو كتاب "مع نجيب محفوظ" لمحمد أحمد عطية، وذلك ضمن" **قراءة عمودية للخطاب**" قائمة على منهجية محددة، ستتم الإشارة إلى أهم مراحلها لاحقًا. وذلك لإضفاء الصبغة التمثيلية على الدراسة، وإخراجها من دائرة القراءة المجردة إلى التحليل القائم على السند المادي الملموس.

٣. المبحث الثالث: القراءة العمودية للخطاب ("مع نجيب محفوظ" لأحمد محمد عطية نموذجًا)

لقد اخترنا هنا تحليل كتاب "مع نجيب محفوظ" لأحمد محمد عطية للاعتبارات الآتية:

- يعتبر أحمد محمد عطية ممثلا بارزا للنقد الاجتماعي الكلاسيكي في النقد العربي الحديث.
- اهتم مبكرا بنجيب محفوظ ،خاصة في مقالاته الصحفية.
- ركز على نجيب محفوظ في مختلف كتاباته النقدية الروائية.
- استجابت دراساته، المحكومة بمنطلقات أيديولوجية مباشرة، لأفق انتظار القراء العرب في السبعينيات وبداية الثمانينيات، وهو أفق كان مشبعا بقيم "الالتزام " و"الواقعية" و"الثورية".

وسنعتمد هنا على منهجية تتوخى طابع الشمولية والإجرائية في تحليل مادة الكتاب، دون الدخول في تفاصيل تتعلق بمصادر هذه المنهجية وعناصرها المختلفة وغير ذلك من الجوانب التي أسهبتُ في الحديث عنها في موضع آخر[٥٥]. وأكتفي بالإشارة هنا - بطريقة مكثفة - إلى مستويات هذه القراءة، التي تتصل بالجوانب الآتية:

- **الجوانب النظرية والمنهجية**: ينصب التحليل هنا على الأسس النظرية والمنهجية التي اعتمدها الناقد ويقتضي ذلك إثارة قضايا أخرى منها: انسجام الموضوع مع المنهج وكفاية المعطيات النظرية في التأطير النظري للموضوع، ومدى تلاؤم هذه المعطيات وانسجامها مع الأصول المنهجية.
- **نظام التأليف**: يقوم هذا المستوى على عمليتين: استخلاص **البنية**، من خلال تحديد "الملامح المميزة" للنص المدروس، وتقديم صورة عن طبيعة توزيع مضامين النص النقدي وتمفصلاته العامة المتعلقة بمظهره الخارجي، ثم تحديد **المتن** الذي عالجه الناقد، والمعايير التي اعتمدها في اختيار النصوص المدروسة.

ـ **نظام الوصف**: نبرز في هذا الجانب مستويات تحليل النصوص المدروسة، والعناصر التي تم التركيز عليها في المقاربة النقدية، وكذا العناصر التي تم تغييبها. ثم استخلاص النظام الجديد الذي خضع له النص المدروس.

ـ **نظام التأويل**: يتعلق الأمر هنا بالكشف عن العمليات التي خضع لها النص الإبداعي المدروس، لتكييفه مع المنطلقات النظرية والتصورات القبلية للناقد.

وسنقدم من خلال ما يأتي تحليلا للكتاب من خلال هذه المستويات المشار إليها:

٣ ـ ١ الجوانب النظرية والمنهجية للكتاب:

لا يستهل أحمد محمد عطية كتابه بمقدمة منهجية تسلط الضوء على أطره المرجعية والنظرية، ومع ذلك فإن قراءة أولية لبعض فصول الكتاب لا تترك أي مجال للشك في كون الخيار المنهجي الذي يتبناه الناقد هو الخيار الاجتماعي؛ ففي الكلمة القصيرة التي افتتح بها الناقد دراسته عن نجيب محفوظ، وهي كلمة وردت تحت عنوان: "هذا الكتاب ... لماذا نجيب محفوظ؟!"، نقرأ قوله، وهو يجيب عن السؤال السابق:

"لأن نجيب محفوظ كاتب معاصر وصادق وملتزم. ولأن نجيب محفوظ توحي كتاباته بانطباعات ومفاهيم شتى. ولأن نجيب محفوظ هو ضمير عصره"(٥١).

تستوقفنا في هذا النص بعض المصطلحات التي تكشف عن طبيعة الانتماء الفكري للناقد، أعني بذلك المقولات التي وردت في النص، من مثل "الصدق"، "الالتزام"، "ضمير عصره"...إلخ.

في الإطار نفسه، يمكن أن نتجاوز قليلا مضمون هذه الكلمة التقديمية للحديث عن القاموس النظري المعتمد في الكتاب. وتحيل بعض المصطلحات في هذا القاموس بشكل مباشر على الرؤية المنهجية الاجتماعية: التقدمي ـ الرجعي ـ البطل الثوري ـ الثوري الرائد ـ المتمرد ـ البروليتاريا ـ البرجوازية ـ الرأسمالية ـ الدور الطبقي ـ الفوارق الطبقية ـ الحل الإصلاحي ـ المادية التاريخية ـ الفكر الاشتراكي العلمي(٥٢).

إن هذا القاموس جاء مثقلا بالحمولة الأيديولوجية المادية، وهو يدل دلالة واضحة على تبني الناقد للرؤية الاجتماعية باعتبارها أداة لتحليل أدب نجيب محفوظ. بل إننا نجد أغلبية عناوين فصول الكتاب تحيل بطريقة أو بأخرى على الإطار المنهجي المشار إليه. ولنستعرض بعض عناوين هذه الفصول:

- أزمة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ.
- نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩.
- نجيب محفوظ وطريق الثورة.
- نجيب محفوظ بين الواقع الاجتماعي والحرب الاستعمارية.
- نجيب محفوظ بين الفن والسياسة.

تعبر هذه العناوين بشكل ضمني عن هيمنة الرؤية الاجتماعية على الممارسة النقدية للناقد ولا أريد تجاوز عناوين الفصول لتتبع هذه الرؤية داخل الفصول نفسها، فهذا أمر سنتعرض له في تناولنا للممارسة النقدية للناقد. لكن يكفي أن أشير إلى العبارة الأولى التي وردت في الفصل الأول:

"واجهت نهاية الحرب العالمية الثانية عالما متغيرا باندحار قوى النازية والفاشية، وقيام اشتراكي عظيم، وازدياد حركة التحرر الوطني في المستعمرات"(٥٣).

إن الصيغة التي يعبر بها الناقد عن ظهور المد الاشتراكي بعد الحرب العالمية الثانية تعطي الدليل الواضح على صحة الاستنتاجات المقدمة سابقا؛ فالناقد يتحدث عن ظهور الاشتراكية بحفاوة لا تخفى. ولا تترك هذه القرائن مجالا للشك في القول بأن القوانين الداخلية التي يرتكز عليها الخطاب النقدي في الكتاب مستمدة من النظرية الاجتماعية في تحليل الأدب.

أشير هنا إلى أن تحديد العناصر النظرية والمنهجية في الكتاب لا يحتاج إلى كبير عناء لمن له سابق معرفة بكتابات "أحمد محمد عطية"[٥٤]. فالناقد معروف بميوله الاشتراكية، وقد بقي وفيًّا لهذا الالتزام في مختلف كتاباته النقدية، وقد قدمه أحد المهتمين بالنقد العربي الحديث بقوله: "يمكن اعتبار الناقد أحمد محمد عطية ممثلا بارزا في العالم العربي للنقد الروائي الأيديولوجي والسياسي المباشر"[٥٥]. ومن أبرز كتبه التي تؤكد توجهه المشار إليه:

- البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة[٥٦].
- الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية[٥٧].

في الصفحات الأولى من الكتاب الأول - مثلاً - يصرح الناقد بأنه لا يمكن للمجتمع العربي اللحاق بالحضارة والتقدم إلا بإقامة المجتمع الاشتراكي الموحد[٥٨]. وتؤشر هذه المعطيات المختلفة على طبيعة الخيار المنهجي الذي يتبناه الناقد، وهو خيار يستمد مسلماته النظرية من الأدبيات الماركسية التقليدية. وله مقابل جاهز في النقد الماركسي الكلاسيكي، يتمثل في "نظرية الانعكاس". وإذا كان الناقد لم يكشف - بشكل مباشر - عن اختياراته المنهجية فإنه لم يخرج - في ذلك - عما هو معهود في الخطاب النقدي الماركسي التقليدي الذي "لا يلح في تحاليله على جهاز نظري قوي"[٥٩] على حد تعبير "جاك ديبوا".

فهل سيستطيع أحمد محمد عطية - اعتمادا على هذه العُدّة المنهجية - الكشف عن الخصائص الدلالية والجمالية في أدب نجيب محفوظ؟ ذلك ما سنراه من خلال المستويات الأخرى من التحليل الذي نقدمه للكتاب.

٣ - ٢ نظام التأليف:

٣ - ٢ - ١ البنية

الهدف من تحليل "بنية" الكتاب هو تحديد التنظيم العام الذي يحكم الكتاب، لذلك سأتحدث عن هذا الجانب في مستويين: مستوى تنظيم المادة النقدية، ومستوى تنظيم المادة الإبداعية.

المستوى الأول: نحاول من خلاله تقديم صورة عن المظهر الخارجي العام للكتاب، باعتباره مادة نقدية. وفي هذا المستوى، أسجل أن الكتاب عبارة عن فصول مختلفة لا يوحي مظهرها العام بوجود ترابط تنظيمي. وأفترض بأن الكتاب في الأصل مجموعة من الدراسات كان الناقد قد كتبها عن نجيب محفوظ ونشرها في مجلات وصحف، ثم جمعها فيما بعد بين دفتي كتاب. من بين ما يؤكد هذا الافتراض، أن الناقد قدم في الكتاب حوارين صحفيين كان قد أجراهما مع نجيب محفوظ: الأول تحت عنوان "حوار مع نجيب محفوظ"، والثاني عرضه في آخر الكتاب تحت عنوان "نجيب محفوظ يتحدث عن تجربته الفنية والسياسية". ثم إن الانشغالات الصحفية للناقد واضحة منذ النظرة الأولى لهوامش الكتاب، حيث تطغى الإحالات على حوارات أخرى للناقد (مع نجيب محفوظ)، وبعض مقالاته المنشورة في الصحف والمجلات[٦٠].

ثم إن الممارسة النقدية يطغى عليها طابع السرعة. ويغيب عنها الحس التأملي التحليلي، مما يجعل نظرة الناقد إلى إبداع نجيب محفوظ أقرب إلى نظرة السائح الذي يتجول هنا وهناك لالتقاط "الجميل" و"العجيب"... وهذا ما تكشف عنه عبارات التقريظ التي ضمنها الكلمة التقديمية للكتاب: "هذا الكتاب هو ثمرة حب نجيب محفوظ والاهتمام به. وقد حاولت أن يمثل زوايا جديدة لدراسة أدب نجيب محفوظ. فإذا أحسنت فإن الفضل كله يرجع إلى (الفنان الخالق الموحي) نجيب محفوظ"[٦١].

هذه الطريقة في عرض المادة قريبة مما سماه "جون مورو" J.Moreau "البنية المتموجة"[٦٢].
وهي تقوم على أساس تقديم مجموعة من الوقائع المتشابهة، وبنوع من التموج، يصل المحلل إلى تأكيد فكرة ما. وقد أشار الباحث المذكور إلى أن هذه البنية تهيمن خاصة على الكتابات ذات الطابع الصحفي، وهذا ما يصدق على الدراسات المكونة للكتاب؛ مما يجعل بناءه العام محكوما بالقيمة التراكمية، لذلك لا يخلو الكتاب من بعض مظاهر الحشو والنزعة الخطابية، والاستطراد إلى تناول عناصر ليس لها علاقة بالمحاور المدروسة. وطابع السرعة في المعالجة هو ما يفسر كثرة الفصول وتنوعها بالقياس إلى حجم الدراسة، وكذا كثرة النصوص الإبداعية المدروسة (كما سنرى ذلك في القسم الخاص بالمتن)، بحيث إن بعض هذه الفصول لا يتجاوز الصفحات الأربع، كما هو الحال بالنسبة إلى الفصل الذي أورده تحت عنوان "من الكرنك إلى حكايات حارتنا".

المستوى الثاني: تنظيم المادة الإبداعية المدروسة، في هذا المستوى سنحاول تحديد النظام الداخلي الذي خضعت له نصوص نجيب محفوظ، أثناء الممارسة النقدية: الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار، هي أن الناقد كان يكيف النص المدروس مع طبيعة المنطلق المنهجي الذي يتبناه، بحيث كان في الغالب ينتقي من النص ما يعزز رؤيته الأيديولوجية الخاصة ويهمل الجوانب الأخرى. وليس غريبا ـ لهذا السبب ـ أن يختزل العمل الأدبي كله في الشخصيات، ثم إن الشخصية لا تدرس في تجلياتها الفنية المختلفة، وإنما من حيث موقفها السياسي. وهذه الخاصية تكاد تشكل ثابتا من ثوابت الممارسة النقدية الاجتماعية عموما.

نلاحظ أيضا على مستوى التنظيم أن هناك ـ أحيانا ـ تكرارا في القضايا التي يتناولها الناقد فحين نقرأ هذين العنوانين "نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩"، و"نجيب محفوظ والطريق إلى الثورة" - وقد وردا في فصلين مستقلين ـ نفترض بأن هناك اختلافا في القضايا التي سيعالجها الناقد في كل فصل؛ مما استوجب الفصل بينهما. لكن بعد قراءة الفصلين لا نجد تمايزا كبيرا من حيث القضايا المثارة فيهما، بل إن المتن المدروس نفسه يتكرر تقريبا في الفصلين: فصل "نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩" درس فيه الثلاثية ورواية ميرامار. وفصل "نجيب محفوظ وطريق الثورة" درس فيه رواية ميرامار. لذلك أتساءل هنا عن المانع من تقديم تلك القضايا في فصل واحد؟!!

ويراعي الناقد في تقديمه للمادة الإبداعية داخل الفصول جانب التسلسل التاريخي، وتتضح هذه النزعة أكثر في الفصول ذات الصبغة "التاريخية" مثل فصل "نجيب محفوظ والقصة القصيرة".

ويمكن أن نأخذ هذا الفصل مثالا لإبراز المنحى التأريخي في تنظيم المادة التي عالجها وترتيبها. فقد حاول الناقد أن يعطي صورة عن إبداع نجيب محفوظ في مجال القصة القصيرة. وقد تتبع هذا الفن منذ نشأته، وخلال ذلك كان يركز على العوامل الاجتماعية والسياسية بوصفها العناصر المفسرة لنشأة الظاهرة الفنية عند نجيب محفوظ؛ يقول: "إذا صح قول فرانك أو كرنو بأن القصة القصيرة هي فن الجماعة المسحوقة أو المغمورة، فإن ذلك ينطبق تماما على قصص نجيب محفوظ القصيرة"[٦٣].

هكذا وقف في البداية، عند مجموعته "همس الجنون"، وحدد تاريخ صدورها، وكذا الإطار التاريخي والاجتماعي الذي كتبت فيه: "كتب في فترة أليمة شهدت نجاح مؤامرة البورجوازية المصرية الكبيرة بالتصالح مع الاستعمار الإنجليزي وإخماد ثورة ١٩١٩، وانتهت بتوقيع معاهدة ١٩٣٦ التي أكسبت وجود الاستعمار الإنجليزي شرعية، فجاءت "همس الجنون" في فترة غليان الشعب المصري الذي أججه نشوب الحرب العالمية الثانية. ولم يلبث أن انفجر في سنة ١٩٤٦ بعد أن وضعت الحرب أوزارها"[٦٤].

ثم يستعرض الناقد نماذج من القصص التي تضمنتها المجموعة، وهي كما قدمها: الهذيان - الزيف - الشريدة - من مذكرات شاب - يقظة المومياء - هذا القرن. كل قصة من هذه القصص كان يلخصها بطريقة مقتضبة، لكن مع التركيز على الأساس الاجتماعي للقصة.

والمجموعات القصصية الأخرى التي درسها الناقد خضعت للتنظيم نفسه، وهي على التوالي: دنيا الله - بيت سيئ السمعة - خمارة القط الأسود - تحت المظلة... إلى أن يصل إلى القصص القصيرة التي لم يكن نجيب محفوظ قد نشرها بعد في مجموعات قصصية، مثل: حارة العشاق - عنبر لولو - روح القلوب - موقف وداع - فنجان شاي.

لقد أشرت من خلال ما سبق إلى أن تنظيم المادة الإبداعية داخل الفصول أخضعه الناقد للتسلسل التاريخي، لكن هذا التسلسل - وإن كان قد أضفى على فصول الدراسة نوعا من الانسجام الداخلي على مستوى الترتيب - فإنه كثيرا ما ورّط الناقد في بعض التناقضات. ويمكن التأكد من ذلك من خلال الوقوف عند النظام الذي خضعت له النصوص التي عالجها الناقد في فصل "أزمة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ"، فهو يريد - من خلال الفصل - الكشف عن تطور ظاهرة البطل الثوري في إبداع نجيب محفوظ. وهو ينطلق في ذلك من اقتناع مفاده أن "البطل الثوري لم يولد قط في الأدب العربي الحديث، وفي الرواية المصرية على وجه الخصوص، إلا على يد نجيب محفوظ"(٦٥)، لذلك فهو يريد الكشف عن تطور ظاهرة البطل الثوري من البداية حتى النهاية، يقول: "هذه قراءة لعالم من عوالم نجيب محفوظ الساحرة أخطر ما في عالمه، البطل الثوري، من الميلاد حتى الوفاة"(٦٦).

لكن كيف سيتعامل الناقد مع النصوص في تتبعه لهذه الظاهرة؟!

يقرر الناقد أن مولد البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ كان في "القاهرة الجديدة" مع شخصية "علي طه"(٦٧). هذا البطل الذي "ظل يتأرجح بين المذاهب حتى وصل إلى المادية، وبين السياسات حتى وصل إلى الاشتراكية"(٦٨). لذلك يجد فيه الناقد "نموذجا للثوري الكامل في حياته، في دراسته، في حبه"(٦٩).

وقد أفاض الناقد في استعراض مظاهر الثورية في سلوك "علي طه" ومواقفه في القاهرة الجديدة. وإذا كان علي طه يمثل مرحلة "الريادة"، في إطار التطور التاريخي للظاهرة المدروسة، فإنه من المنطقي أن ننتظر ظهور نماذج تمثل مراحل التطور الأخرى! يجد الناقد في شخصية "أحمد شوكت" في السكرية الامتداد الحقيقي لـ"علي طه"، فقد "ظل أحمد شوكت يضرب المثل الأعلى بسلوكه الجريء وبمطابقة أفكاره لأفعاله حتى بهر خاله المنتمي الحائر إلى الأبد كمال عبد الجواد، بتحديه لكل تقاليد الأسرة البورجوازية العتيقة"(٧٠).

لكن بعد تقديمه لهذين النموذجين اللذين يمكن إدراجهما ضمن مرحلة بدايات الظاهرة، بناء على ما قاله الناقد نفسه، نجد أن إبداع نجيب محفوظ لا يسعفه في تتبع هذه الظاهرة! ولذلك سيقع في ارتباك كبير: ذلك أن الشخصيات التي سيقف عندها الناقد في الروايات الموالية لا يتحقق فيها نموذج البطل الثوري بالتحديد الذي أورده من قبل(٧١):

- ففي رواية "اللص والكلاب" يقف الناقد عند شخصية "رؤوف علوان" لا لكي يبرز مظاهر البطولة الثورية فيها، ولكن لكي يتحدث عن الخيانة!!! "فرؤوف علوان ... نموذج للثوري الناقص الذي يُشترى بسهولة، نموذج واع بالخيانة"(٧٢).

- الرواية الرابعة التي يتعرض لها الناقد هي "السمان والخريف"، وقد وقف عند شخصية "حسن الدباغ" وقدمه بوصفه الثوري "المستفيد الوحيد من ثورة ٢٣ يوليو" وأن "سيارة المرسيدس تحمله إلى أينما يشاء ومظاهر القوة والسيادة تسبقه في كل مكان"(٧٣).

وبهذه الطريقة تعامل مع النصوص الروائية التي عالجها بعد ذلك. وأشير على الخصوص إلى كل من: شخصية عمر الحمزاوي في "الشحاذ"[٧٤]، وشخصية سرحان البحيري ومنصور باهي في "ميرامار"[٧٥]. وهكذا لم يستطع الناقد أن يلتزم بتتبع ظاهرة "البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ" بالمفهوم الذي أعطاه لهذا البطل (كما أوردته سابقا في الهامش). لقد تحول الناقد من البحث عن ظاهرة البطولة الثورية إلى البحث عن "ظاهرة الخيانة"!

وأعود إلى المنطلق الذي انطلقتُ منه في مناقشتي هذه فأقول: إن الذي أوقع الناقد في هذا الاضطراب هو حرصه على تتبع الظاهرة واستقصائها في تطورها التاريخي، مفترضا أنه سيجد في إبداع نجيب محفوظ في مختلف مراحله ما يثبت فرضياته! لقد كان على الناقد أن يكتفي بتحليل "ظاهرة البطولة الثورية" اعتمادًا على روايتي "القاهرة الجديدة" و"السكرية" فقط، وإذا كان هذا التحديد أقل طموحًا مما سبق، فإنه في الوقت نفسه أكثر إجرائية.

٣ ـ ٢ ـ ٢ المتن

هناك صعوبة تواجهنا حين نريد تحديد المتن الذي عالجه الناقد أحمد محمد عطية في دراسته لنجيب محفوظ: فهو لم يعلن في بداية الدراسة عن تقيده بنصوص إبداعية معينة. كما أنه لم يشر ـ في لائحة المراجع التي قدمها في آخر كتابه ـ إلى نصوص نجيب محفوظ التي خصها بالدراسة.

وحين نقوم بجرد داخلي لمجموع النصوص التي تناولها الناقد، نجد أنفسنا أمام متن واسع، تتعدد طرق تناوله ومستويات تحليله، وتتراوح ـ عموما ـ بين التحليل الوافي للنص، والإشارات العرضية السريعة. كما أن هناك نصوصا إبداعية تكرر ظهورُها في أكثر من فصل، في حين هناك نصوص أخرى ظهرت مرة واحدة. ولإضفاء طابع الانسجام والتنظيم على هذا المتن المتشعب أقترح التمييز فيه بين ثلاثة أصناف(***):

أ ـ المتن الأساسي

النصوص المدرجة ضمن هذا الصنف شغلت الحيز الأكبر من الدراسة، وهي كما يأتي:

ـ "ميرامار": في طليعة النصوص المدرجة ضمن هذا المتن من حيث نسبة تناولها والحجم الذي تشغله في الدراسة بصفة عامة؛ فقد تمت دراستها في أربعة فصول، وتغطي في مجموعها حوالي ٢٣ صفحة.

ـ "الثلاثية": تطرق إليها الناقد في أربعة فصول كذلك، بمجموع ٢٢ صفحة.

ـ "القاهرة الجديدة": ١١ صفحة، و"همس الجنون": ٩ صفحات.

ب ـ المتن الفرعي

ويشتمل على النصوص التي تم الحديث عنها مرة واحدة في الدراسة، ومع ذلك فهي تحتل حيزا لا بأس به في الدراسة. وتختلف نصوص هذا المتن عن النوع الأول من حيث نسبة تردُّدها، كما تختلف عن نصوص النوع الثالث ـ المتن العرضي ـ وذلك لأن الحجم الذي خصصه لكل نص من نصوص هذا المتن تتراوح بين ٣ صفحات و٨ صفحات: الحب تحت المطر: ٨ صفحات ـ ثرثرة فوق النيل: ٦ صفحات ـ الشحاذ: ٣ صفحات ـ زقاق المدق: ٣ صفحات.

ج ـ المتن العرضي

نسمي هذا النوع من النصوص متنا من باب التجوُّز؛ لأنه تمت الإشارة إليه بطريقة عرضية، بحيث إن حجم التحليل المخصص لكل نص من نصوص هذا النوع لا يتجاوز الصفحة أو الصفحتين على الأكثر. لكن كثرة نصوص هذا النوع هي التي تطلبت إدراجه ضمن صنف خاص: السمان والخريف ـ خان الخليلي ـ دنيا الله ـ بيت سيئ السمعة ـ خمارة القط الأسود ـ تحت المظلة ـ المرايا ـ حكايات حارتنا ـ الكرنك. وسنعتمد على هذا التصنيف لتقديم الملاحظات الآتية:

ـ نلاحظ كثرة النصوص التي أُدرجت ضمن المتن العرضي (حوالي تسعة نصوص)، في مقابل نصوص المتن الأساسي (أربعة نصوص). وهذا يفسر طابع السرعة الذي طغى على الدراسة؛ لقد كان الناقد يكتفي في تناوله للنص، بتقديمه في خلاصة مبسطة تطغى عليها ـ في الغالب ـ النظرة التقريرية المباشرة.

ـ أغلبية النصوص التي أُدرجت ضمن المتن الرئيسي نصوص روائية، في حين تبدو النصوص التي أُدرجت ضمن المتن العرضي قصصا قصيرة. وهذا التفاوت له علاقة ـ في نظري ـ بالرؤية المنهجية التي ينطلق منها الناقد؛ ذلك أن النقاد الاجتماعيين كانوا ينظرون دوما إلى الرواية بوصفها فنا نوعيا يسعفهم في تأكيد مقولاتهم حول الطابع الاجتماعي والطبقي للظاهرة الأدبية، ولذلك راجت في النقد الاجتماعي مقولات من قبيل: "الرواية هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي"(٧٦)، وأن "تناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم المفتاح لفهم الرواية"(٧٧) إلخ.

٣ ـ ٣ نظام الوصف

غالبًا ما ينظر الناقد إلى النص المدروس بوصفه مستودعا لدلالة أو فكرة معينة، وما يهمه ـ بالدرجة الأولى ـ هو الوصول إلى هذه الفكرة، باعتبارها تشكل تصورا من التصورات الموجودة في ساحة الصراع الأيديولوجي. وتصبح الممارسة النقدية بهذا المفهوم مجرد ترجمة للعمل الأدبي من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع.

وأشير هنا إلى أن هذه الطريقة سائدة في أغلب الكتابات النقدية الماركسية. وإذا كان الناقد أحمد محمد عطية لا يشير بشكل مباشر إلى مراجعه النظرية، فإنه بإمكاننا أن نعيد هذه الممارسة إلى أصولها في النقد الاجتماعي الماركسي، وأشير هنا إلى النقد الذي مارسه الناقد الروسي" جورج بليخانوف" G.Plekhanov في إطار ما سماه "المعادل السوسيولوجي"، ويعني به حسب تعريفه "ترجمة فكرة ذلك النتاج [أي النتاج الأدبي عموما] من لغة الفن إلى علم الاجتماع"(٧٨). كما نشير أيضا إلى الطريقة التي اعتمدها "لينين" في دراسته للروائي الروسي "تولستوي "(٧٩).

وبما أن الناقد ينظر إلى النصوص النقدية حول أدب نجيب محفوظ بوصفها حاملة لوجهة نظر ما حول الواقع، فهو في معظم الأحيان يخرج بحكم عام يضع فيه وجهة النظر هذه إما في خانة "الثورية"، وإما "الرجعية" وإما "التقدمية"... وما إلى ذلك من أحكام تقويمية أيديولوجية:

ـ فرواية "القاهرة الجديدة": "من الصفحات الأولى [...] تبين طبيعتها كعرض محايد للثوري والرجعي، ولكن موقف نجيب محفوظ من المتمرد محدد وحاسم تماما. فالرواية تضعه في بؤرة الـرؤية وتقتص منه في النهاية، ويبين لنا رأي الثوري والرجعي والمتمرد"(٨٠).

ـ "وإذا كانت القاهرة الجديدة قد تنبأت بمعركة غير محددة يخوضها الثوري ضد قوى الرجعية اليمينية، فإن الثلاثية حددت نهائيا أبعاد المعركة وقواها وفرسانها. ولكن نشوب ثورة يوليو ١٩٥٢ وضع الكاتب العظيم في مأزق"(٨١)... إلى غيرها من أحكام القيمة.

إن الخطاب النقدي من هذا النوع لا يهمه من العمل الأدبي إلا المحتويات والمضامين، لذلك فهو يربط ربطا مباشرا بين النص الأدبي باعتباره نصا تخييليا إيحائيا، والواقع المادي الخارجي. ويتعامل الناقد أحمد محمد عطية مع أدب نجيب محفوظ كما يتعامل عالم الاجتماع أو المؤرخ مع الوثائق. يقول في حديثه عن الثلاثية: "إن الثلاثية ليست وثيقة اجتماعية فحسب، وليست أيضا مجرد وثيقة تاريخية، ولكنها وثيقة اجتماعية تاريخية"(٨٢).

مثل هذا التعامل جعل الناقد يركز كثيرا على العناصر الخارجية المفسرة للنص الأدبي، حيث نلاحظ أنه معنيٌّ في كل مرة بإيجاد الذرائع التي تسمح له بالانتقال من الحديث عن نصوص نجيب محفوظ إلى التعليقات العامة ذات الصلة بالسياسة أو المجتمع أو التاريخ(٨٣): فالفصل الذي خصصه لـ"أزمة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ"، استهله بحديث طويل عن التحولات

الاجتماعية التي شهدها العالم بعد الحرب العالمية الثانية. ولعل العبارة التي افتتح بها الفصل تعطي للقارئ انطباعا عاما عن طبيعة المنطلقات الأيديولوجية المتحكمة في ذلك العرض التاريخي.

هذه الفكرة ـ ذات الطابع التاريخي ـ حاول الناقد البرهنة عليها من خلال استعراض المعطيات التاريخية لبعض البلدان الغربية بعد الحرب العالمية الثانية (بريطانيا ـ الاتحاد السوفييتي ـ أمريكا ـ فرنسا ثم مصر). ويبقى الهدف الأساسي من عرض المعطيات الخارجية هنا هو الكشف عن سببية الظاهرة التي يناقشها في الفصل، وهي "أزمة البطل الثوري". وإذا كان الناقد قد ركز على الظاهرة في أدب نجيب محفوظ، فإنه قد تتبعها أيضا في الآداب العالمية.

وبالنظر إلى المرتكزات الأيديولوجية التي تقوم عليها الممارسة النقدية هنا، كان من الطبيعي أن يركز الناقد كثيرا على ظروف الصراع الطبقي، التي ظهرت في العالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية: ففي بريطانيا "شهد المجتمع الإنجليزي قيام طبقة جديدة من أبناء البورجوازية الصغيرة والبروليتاريا الذين تلقوا تعليما جامعيا عاليا يؤرجحهم بين طبقتهم وبين تطلعهم إلى البورجوازية الكبيرة التي وصلوا إلى مصافها فكريا باجتهادهم"(٨٤).

في الاتحاد السوفييتي "لم يمض وقت طويل على نهاية الحرب العالمية الثانية حتى تم توسيع أفق الواقعية الاشتراكية بتخطي الشروط الستالينية للفن الاشتراكي"(٨٥).

أما في أمريكا، "فنجد أدبا غاضبا... فبعد الحرب العالمية الثانية ظهر أدب الجيل المعروف: "البيتس" الذي يستمد وجوده من المجتمع المنحل، مجتمع موسيقى الجاز وتفشي المخدرات"(٨٦).

استهل الناقد فصل "نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩" بحديث مطول عن الإطار التاريخي للثورة، وعن موقف مختلف التشكيلات الاجتماعية من هذه الثورة (الكتاب ـ الفلاحون ـ كبار مُلاك الأرض ـ الرأسمالية المصرية ـ البورجوازية الصغيرة ـ الطلبة ـ العمال) (٨٧).

وهناك ظاهرة أخرى قريبة من المجال الذي نحن بصدد الحديث عنه، تتمثل في توظيف الناقد لأقوال نجيب محفوظ وشهاداته وآرائه في فهم إبداعه ودراسته(٨٨). ولعل المنطلق الأساسي الذي تقوم عليه مثل هذه الممارسة النقدية، هو افتراض وجود تطابق تام بين الأفكار والنوايا التي يلتزم بها المبدع في الواقع (خارج إطار العملية الإبداعية) والأفكار المعبر عنها بواسطة الإبداع!

ويبدو أن مثل هذا التصور لم يعد ذا حظوة في الكتابات النقدية المعاصرة، بل إن بعض النقاد الاجتماعيين أنفسهم ـ أمثال جورج لوكاتش G.Lukacs ولوسيان جولدمان L.Goldmann ـ قد نبهوا إلى ضرورة تجنب هذه النظرة الميكانيكية في تفسير علاقة المبدع بإبداعه: لذلك يرى لوكاتش أنه حينما يتعلق الأمر بالإبداع الأدبي، قد نجد تفاوتا كبيرا بين المعتقدات ونوايا المبدع وبين الرؤية الفكرية التي توجد في عمله الأدبي(٨٩).

أما لوسيان جولدمان، فقد دعا إلى ضرورة التعامل مع النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة أخرى، وعلى أنها نوع من التأمل في العمل الأدبي، لا يحمل إليه سوى بعض الاقتراحات، مثله في ذلك مثل أي مؤلف نقدي آخر، ثم إن عليه أن يصدر حكمه في ضوء النص دون أن يعطي تلك النوايا أدنى امتياز(٩٠).

وهناك ظاهرة أخرى وثيقة الصلة بما سبق، تتمثل في عدم وعي الناقد بالتفاوت الموجود بين الانتماء الطبقي للمبدع والاختيار الأيديولوجي الذي يتبناه من خلال عمله الأدبي المدروس: فبما أن نجيب محفوظ ينتمي إلى الطبقة المتوسطة فأدبه يعبر بالضرورة عن أيديولوجية الطبقة المتوسطة. يقول:

"ولا شك في صحة القول بأن نجيب محفوظ هو كاتب الطبقة المتوسطة. وقد أجاد كاتبنا الكتابة عن هذه الطبقة، فمعظم شخصيات رواياته منها، من بورجوازي [كذا] المدن الصغار ومن أبنائه الطلبة والمثقفين [...] وحتى إذا لجأ نجيب محفوظ إلى تناول شخصيات من غير هذه الطبقة

كالعمال والفلاحين، فإنها تبدو مسطحة موصوفة من الخارج وتفتقر إلى دقته وولعه بالتفاصيل، ربما لأن نجيب محفوظ نفسه ابن مخلص للطبقة المتوسطة"[٩١].

هنا تبدو لنا آراء الناقد أيضا "متأخرة" عن بعض التنظيرات الماركسية التقليدية: فقد تحدث "إنجلز" مثلا عن بلزاك، ولاحظ وجود تفاوت بين انتمائه الطبقي الأرستقراطي وبين الميل إلى نقد هذه الطبقة على مستوى الإبداع الفني، من هنا أثار مسألة "تعقد العملية الكتابية التي تتبع في أصالتها منطقها الخاص، فتنزاح عن إرادة الكاتب، وتملي إرادة الكتابة"[٩٢]. وقد بلور لوسيان جولدمان هذه الملاحظة فيما بعد في إطار ما سماه "الوعي الكائن" و"الوعي الممكن"[٩٣].

إذا كنتُ قد ركزت - من خلال ما سبق - على الحضور المكثف للعناصر الخارجية، فهذا ليس معناه أن النص المدروس قد اختفى بصورة نهائية من الخطاب النقدي للناقد، وإنما نعني بذلك أن هذه العناصر الخارجية قد احتلت مكان الصدارة في عملية التحليل. وسنحاول من خلال ما يأتي تحديد بعض أشكال ظهور الوصف؛ أي طريقة عرض النص من خلال الخطاب النقدي للناقد.

فمن الأساليب التي اعتمدها الناقد كثيرا في عرضه للنص أسلوب التلخيص... وهو يتراوح في ذلك بين تلخيص النص الإبداعي بأكمله، وتلخيص مقطع من مقاطعه. بل نجد الناقد أحيانا يعمد إلى تقديم صورة ملخصة لكل فصل، وهو تلخيص يراعي في تقديمه الترتيب الذي وردت عليه الفصول في الرواية. هذا ما لاحظناه مثلا في دراسته لرواية "الحب تحت المطر"[٩٤]. وحسبنا أن نشير هنا إلى العبارات التي قدم بها لكل فصل من فصول الرواية، وهي كما يأتي:

"في أول فصول الرواية نقل لنا الروائي هم شباب الجيل الجديد في لحظة حب"[٩٥].

"في الفصل الثاني ينقلنا الروائي إلى الجيل القديم في حوار بين ثلاث شخصيات"[٩٦].

"في ثالث فصول الكتاب يحرك الكاتب شخوصه وجهة جديدة لتعبر عن مركب الهزيمة"[٩٧].

وأشير هنا إلى أنه إذا كانت هذه الطريقة تسعف الناقد في الوصول بشكل سريع إلى تحديد الدلالات والمضامين، فإنها لا تسمح له بتغطية جميع مكونات النص الأدبي: فحديث الناقد - في إطار هذه التلخيصات - يتركز في الأساس على عرض الأحداث، وفي أحسن الأحوال وصف الشخصيات. أما باقي المكونات الفنية الأخرى مثل: الزمان، المكان، السرد، الوصف، الحبكة... فقد أهمل الحديث عنها بشكل يكاد يكون تاما. كما نجد الناقد يتجاوز أحيانا التلخيص إلى إثبات مقاطع من النص المدروس، وهي مقاطع تتفاوت من حيث الطول والقصر.

والشكل الثاني الذي عرضت من خلاله النصوص المدروسة هو المقارنة. وأشير هنا إلى أن النصوص من هذا النوع تكثر في الخطاب النقدي للناقد إلى درجة تكاد تتحول إلى نص مواز للنص المدروس، بل إن الناقد قد أفرد لهذا الجانب فصلين كاملين: أولهما تحت عنوان "دفاع عن نجيب محفوظ"، خصصه للمقارنة بين رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ، ورواية "البيت والعالم" لطاغور. وثانيهما خصصه للمقارنة بين ثلاثية محفوظ وثلاثية محمد ديب.

بالإضافة إلى هذين المثالين فإن الكتاب تتخلله مقارنات كثيرة، وإن كانت من حيث حجمها لا ترقى إلى المقارنات التفصيلية التي وردت في الفصلين المشار إليهما سابقا.

ومن النصوص التي تكثر الإشارة إليها في هذا المجال رواية "الأم" للروائي الروسي "مكسيم جوركي". ولا شك في أن احتفاء الناقد بهذا النص يعطي الانطباع بأنه يعتبره نموذجا يقيس عليه نصوص نجيب محفوظ. ونحن من جهتنا لا نستغرب ذلك، فقد كان هذا الروائي الروسي دوما محل تقدير في الأدبيات الاشتراكية. وقد قدم في كتاب "الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن"[٩٨] بوصفه المؤسس الشرعي للواقعية الاشتراكية مع الحركة الثورية والعالمية[٩٩]. وأشير هنا إلى أن الناقد أحمد محمد عطية معروف باهتمامه بـ"مكسيم جوركي" ويتجلى ذلك في ترجمته لكتابه "مع الفلاحين"[١٠٠]، ثم تأليفه لكتاب "مكسيم جوركي: حياته وأدبه"[١٠١].

وغير مكسيم جوركي هناك مقارنات بين نصوص إبداعية لنجيب محفوظ وكتابات أخرى نستعرضها كما يأتي: رواية "وات" لـ"صامويل بيكيت"(١٠٢) ـ يقظة المومياء لـ"يوسف إدريس"(١٠٣) ـ "أهل دبلن" لـ"جيمس جويس"(١٠٤) ـ "الطاعون" لـ"ألبير كامو"(١٠٥).

وقد سبق لي أن أشرت إلى تغييب الناقد للعناصر الفنية المكونة للأعمال الأدبية. هذا على الرغم من كونه قد عبر في الصفحات الأولى من الكتاب عن تقديره للتحولات التي عرفتها الظاهرة الأدبية في العالم الاشتراكي، حيث "تم توسيع أفق الواقعية الاشتراكية [....]، آخذين في الاعتبار أنه لا يكفي الفنان الاشتراكي الانطلاق من مواقف أساسية هي الإيمان الحر بأهداف الطبقة العاملة والكادحين، واحتضانه للمجتمع الاشتراكي...." (١٠٦).

يبدو الناقد أحمد محمد عطية ـ من خلال القولة السابقة ـ متجاوبا مع التطورات التي عرفتها النظرية الاشتراكية في الأدب في الاتحاد السوفييتي، وهي تحولات ركزت على ضرورة تحقيق الاستقلال النسبي للظاهرة الأدبية عن توجيهات الحزب، وذلك بخلاف التصور الستاليني الذي كان يقوم على أساس فكرة تجنيد الأدب لمهمة التربية الأيديولوجية للحزب. والقول باستقلالية الظاهـرة الأدبيـة كان ـ في ذلك الوقت ـ يفترض الاهتمام بالجوانب الفنية والجمالية للعمل الأدبي(١٠٧).

هذا التجاوب الذي تحدثنا عنه، يفضي بالقارئ إلى افتراض مفاده أن الناقد "أحمد محمد عطية" سوف يبدي اهتماما بالعنصر الفني في أدب نجيب محفوظ، لكن القارئ للكتاب يصاب بخيبة أمل، بل إن الناقد يَسقط ـ في تقويمه لأدب نجيب محفوظ ـ في العيوب نفسها التي تحدث عنها في نطاق ما أسماه "الشروط الستالينية للفن الاشتراكي".

ويبدو لي أن تغييب الناقد للجانب الفني في تقويمه لأعمال نجيب محفوظ ليس راجعا إلى نقص في المصادر النظرية، فقد وردت في الكتاب إشارات إلى بعض المراجع وكذا بعض التقنيات ذات الطابع الفني، وكان في الإمكان الاعتماد عليها للوقوف عند الأشكال الفنية للنص:

- تكررت الإشارة إلى "آلان روب جرييه" وكتابه "نحو رواية جديدة"، ومن المعروف أن الكتاب غني بالأدوات التحليلية ذات الطبيعة الفنية. فصاحبه يعد من المنظرين لما سمي "بالرواية الجديدة"، لكن الملاحظ أن اقتباسات الناقد من الكتاب بقيت في حدود الجوانب الأيديولوجية: فهو لا يتعامل مع الكتاب لدراسة جانب من الجوانب الفنية، وإنما لكي يقتبس منه كلاما له علاقة بظروف نشأة الرواية، وارتباطها بالطبقة البورجوازية! (١٠٨).

ـ إشاراته إلى الناقد الفني "إدوين موير"، وذلك في حديثه عن الشخصية الروائية، وقد وظف بعض المصطلحات التي وضعها هذا الناقد الإنجليزي مثل: "الشخصية الروائية المسطحة"(١٠٩)، و"الشخصية الروائية النامية"(١١٠)، و"الشخصية المستديرة"(١١١). لكن توظيف هذه المصطلحات كان بشكل عرضي دون أي تأطير نظري.

ـ يمكن تسجيل الملاحظة نفسها على استعماله لمصطلح "الشخصية النمطية"(١١٢)، وقد ورد في موضعين من الكتاب. فالناقد لا يشير إلى أبعاد المصطلح، وكذا السياق المنهجي الذي وضع فيه.

٣ ـ ٤ نظام التأويل

تحدث بارليت Barlett ـ في إطار دراساته في علم النفس التجريبي للأدب ـ عن القارئ الذي يُخضع النص المدروس لمجموعة من الإجراءات، التي يهدف من خلالها إلى تكييف هذا النص مع مواقفه وتصوراته القبْلية. وقد لخص هذه الإجراءات في العمليات الآتية:

ـ استرجـاع العناصـر الأسـاسية التي تمثل البنية المجردة للنص أو ما يسميه البنية الكبرى (Macrostructure).

- الإلغاء التدريجي لمجموعة من العناصر القابلة للتحريف والتبديل (Elimination).
- تكييف النص مع المواقف والتصورات القبلية للقارئ. وتمثل هذه المعطيات ما يسميه بارليت مفهوم الخطاطة (Schéma).
- إعادة تنظيم المادة وفق نظام جديد، يميل إلى تقوية الروابط المنطقية والسببية (Liaison)[١١٣].

أفترض أن هذه الخطاطة التي قدمها بارليت تكاد تتطابق مع الإجراءات التي كان يقوم بها أحمد محمد عطية في تأويله للنصوص المدروسة. وقبل بسط الحديث في هذا الموضوع أشير إلى أن التأويل إجراء حاضر - تقريبا - في جميع الممارسات النقدية على اختلاف منطلقاتها المنهجية، ويكمن الاختلاف في الأساس في أشكال هذا الحضور. الممارسة الاجتماعية اصطبغت بالأيديولوجيا منذ أطوارها الأولى ؛ فقد نشأ هذا المنهج في أحضان الفلسفة الماركسية التي اعتبرت الأدب - والفن عموما - شكلا من أشكال الأيديولوجيا. وإذا كان هذا المنهج قد عَرف فيما بعد تطورات ساهمت في تلطيفه وتنقيحه من طبعته الأيديولوجية المباشرة، فإن الأيديولوجيا ظلت - مع ذلك - مهيمنة على جميع هذه التنظيرات[١١٤].

وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما ذكرته في مرحلة تحديد العناصر النظرية والمنهجية، من كون الناقد أحمد محمد عطية من النقاد الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للواقع الاجتماعي، فإننا نتوقع منذ البداية أن يكون الكتاب مثقلا بالتفسيرات والتأويلات الأيديولوجية المباشرة. وأحسب أن ما قدمته في القسم الخاص بنظام الوصف كاف لتأكيد هذه الفرضية. وتلافيا للتكرار سأكتفي هنا بالحديث عن جانب واحد له علاقة بالتأويل الأيديولوجي وهو جانب التأويل الأيديولوجي للشخصية.

ولا أكون مبالغا إذا قلت بأن الحديث عن التأويل الأيديولوجي الذي خضعت له الشخصيات، هو حديث عن التأويل الأيديولوجي في الممارسة النقدية بشكل عام. وذلك لأن عمل الناقد أحمد محمد عطية في كتابه "مع نجيب محفوظ" كان يتوجه بصفة أساسية إلى الشخصيات، وهناك إهمال للمقومات الفنية الأخرى: فالتعامل مع العمل الأدبي كان يتم في الغالب من خلال الشخصيات، ثم إن الشخصية لم تكن تدرس في تجلياتها المختلفة، وإنما من خلال موقفها السياسي، هذا الموقف الذي يكون محكوما في الغالب بالمنطلق المادي الجدلي. ويتأكد التوجه المادي الجدلي في كتاب "مع نجيب محفوظ" من تصنيف الشخصية إما في إطار "الثورية" وإما في إطار "الرجعية". فالقاهرة الجديدة ينظر إليها الناقد بوصفها عرضا محايدا للثوري والرجعي[١١٥]: الاتجاه الثوري تمثله شخصية "علي طه" الذي يرى فيه الناقد جميع مواصفات "نموذج الثوري الكامل"[١١٦] وهي مواصفات تجد مرجعيتها في الفلسفة الماركسية. يقول:

"علي طه نموذج لتطابق الفكر والتطبيق في الحياة، نموذج للثوري الناضج الواعي، وهو ثوري ذو أيديولوجية علمية، اشتراكي علمي، يطبق نظريته الاشتراكية العلمية في كل شيء، حتى على حبيبته[!!] وهو نموذج أيضا للثوري النقي النظيف والاجتماعي المحبوب المثقف[..] ولكنه ارتمى بين أحضان الفلسفة المادية لـ"هيجل" و"استولد" و"باخ"، وآمن بالتفسير المادي للحياة [!]"[١١٧].

في المقابل، هناك شخصية محجوب عبد الدائم، وهي شخصية يصفها بالانتهازية واللامسؤولية؛ لذلك "لم تعرف روحه الطمأنينة الفكرية التي وجدها الثوري علي طه. ومن ثم تردى في هاوية الرفض الكامل التي ترتبط عند نجيب محفوظ دائما بالخيانة والانحدار"[١١٨].

وإذا كان الناقد ينظر إلى الشخصيات وفق انتمائها "الثوري" أو "الرجعي"، فمن الطبيعي أن ينظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة "صراع"، وذلك وفق مقولة "الصراع الطبقي" كما تُقدمها الأدبيات الماركسية. هذا ما يتضح - مثلا - من طريقة تناول الناقد لقصة "الجوع" (وهي قصة قصيرة

لنجيب محفوظ). تحكي هذه القصة ـ كما عرضها الناقد ـ عن "مأساة عامل في ظل الرأسمالية الظالمة المستغلة قُطعت يداه أثناء العمل وبسببه، ولفظه الرأسمالي صاحب المصنع كالنفايات، وازدادت أزمته فلم يجد نجيب محفوظ لها حلا سوى على يد ابن الرأسمالي ذاته، الذي تصدق عليه"(١١٩).

الناقد الماركسي لا يؤمن إلا بالحل الجذري المتمثل في تغيير النظام من الأساس(!) ومن ثم فهو لا يقبل مثل هذه "الحلول الإصلاحية"؛ لذلك فهو ينتقد نجيب محفوظ بقوله: "بعد أن أوضح لنا نجيب محفوظ حقيقة العلاقة المستغلة بين العمال والرأسمالية نجده يقدم لنا حلا إصلاحيا غير منطقي على يد الرأسماليين أنفسهم، وذلك بإصلاح الرأسمالي نفسه، لا بهدم النظام بأكمله"(١٢٠).

وينظر الناقد أحمد محمد عطية إلى الشخصيات باعتبارها كائنات حقيقية: وهو بذلك لا يفرق بين "الشخصية الفنية" و"الشخص الحقيقي". يقول على سبيل المثال: "في تحليل نجيب محفوظ لأسس الثورة الوطنية في شخص السيد أحمد عبد الجواد جذور واعية وحقيقية فهي تبدأ حقا بثورة عرابي، ثم بالمقالات والخطب الحماسية لمصطفى كامل في جريدة اللواء. غير أن ذلك لم يعكر صفو مجالس الأنس والطرب لعبد الجواد ورفاقه. فحتى عندما مات مصطفى كامل عم الحزن الشلة ثم عادوا إلى لهوهم وسكرهم"(١٢١).

هكذا تتحول الشخصية الروائية إلى كائن إنساني يمشي على قدميه، وتضبط حالته المدنية (المولد و الوفاة، الوضعية الاجتماعية، والأحوال النفسية...إلخ). ومعظم اتجاهات النقد الحديث قد تجاوزت هذا الخلط، وذلك بالتمييز بين "الشخص"، باعتباره كائنا إنسانيا من لحم ودم، و"الشخصية" باعتبارها كائنا وهميا يتحدد وجوده انطلاقا من المعطيات اللغوية التي تشكل القصة أو الرواية(١٢٢). واستتبع هذا التمييز التفكير في صياغة أدوات إجرائية تخلص الشخصية من مفهومها الإحالي المرجعي وتُركّز على طابعها الوظيفي داخل النص. فلم يعد يُنظر إلى الشخصيات بوصفها كيانا (نفسيا، اجتماعيا، أو إنسانيا)، بل أصبحت الشخصية مجرد دور يؤدى. ومن هنا ظهرت المقاربات المختلفة للشخصية تحت لافتات متنوعة: الوظائف ـ العوامل ـ الأفعال...إلخ.

وإذا كان الناقد ينظر إلى شخصيات نجيب محفوظ بوصفها كائنات حقيقية، فمن الطبيعي أن يصدر في حقها أحكاما تتراوح بين الإدانة والإشادة. ومعيار التقويم ـ بطبيعة الحال ـ هو القرب أو البعد عن أيديولوجيته الخاصة: فحين يتحدث عن "السكرية" يرى في شخصية "أحمد شوكت" نموذج "البطل الثوري"، لكن بخلاف ذلك لا يرى في أخيه "عبد المنعم شوكت" إلا "الفاشية والرجعية". مع أن كليهما كان مناضلا معارضا للحكم، وهذا ما كشف عنه الناقد نفسه حين أشار إلى أن الرواية تنتهي "عندما تحمل العربة أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم شوكت إلى المعتقل"(١٢٣). وهي إشارة إلى المصير المشترك الذي انتهى إليه كل منهما.

ومن السهل جدا تعليل هذا الموقف الذي يصدر عنه الناقد في موقفه هذا: فـ"أحمد شوكت" يدخل السجن بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعي، في حين كان أخوه "عبد المنعم" ينشط ضمن جماعة "الإخوان المسلمين"!

والموقف نفسه كان يصدر عنه الناقد في تحليله لشخصية "فهمي" في "بين القصرين"؛ فرغم أنه يتحدث عن التزام فهمي بالقضية الوطنية إلى درجة أنه "حتى دروس الإملاء لأخيه كمال صارت مجالا لاستعراض سخطه على الحماية البريطانية"(١٢٤).... إلى أن استشهد في الأخير على يد قوات الإنجليز ... رغم هذا كله فقد تحامل عليه تحاملا شديدا: فقد وصف مواقفه السياسية بأنها مجرد "حلم رومانسي جميل"(١٢٥)، وأن "سلبيته ظلت تتبعه كظله حتى عكست على تصرفاته، نوعا من الجبن"(١٢٦)... إلى غير ذلك من الأحكام التي تبدو لي أنها لا تتفق مع صورة شخصية "فهمي" كما تقدمها الرواية.

وتحامُل الناقد على هذه الشخصية له خلفيات سياسية: ذلك أن فهمي من أنصار الحزب الوطني... وهو حزب كان يؤمن "بالاستقلال الذاتي في ظل الخلافة العثمانية"(١٢٧)، وهو "متعلق بفكرة الخلافة الإسلامية والحرب الدينية". ويستشهد بقول فهمي "أبطال الثورة فدائيون يجاهدون عدو الله وعدوهم"(١٢٨).

إذن، فالناقد أحمد محمد عطية يتعامل مع شخصيات نجيب محفوظ باعتبارها كائنات إنسانية حقيقية، وبالتالي فهو يتواطأ معها أو يدنيها حسب قربها أو بعدها من الأيديولوجية التي يتبناها. وهو بذلك يعتبر النقد أداة نضالية بالدرجة الأولى، يسقط من خلالها على النص الأدبي مختلف قناعاته الأيديولوجية. ويتحامل على من لا يشاركه قناعاته، هذا التحامل لا يستثني منه حتى الشخصيات الفنية، ولو كانت هذه الشخصيات "كائنات من ورق" فحسب.

مع ذلك، يمكن القول إن هذه الطريقة في التعامل مع الشخصيات ليست خاصة بالناقد أحمد محمد عطية وحده. بل تكاد تشكل ثابتا من ثوابت الممارسة النقدية الماركسية عموما. وسبق للدكتور شكري محمد عياد أن علق على هذا "التكييف" الذي تخضع له الشخصية في الأدبيات الماركسية، فقال:

"الإنسان في نظر الواقعية الاشتراكية كائن إنساني سياسي أولا، ومن ثم فالسياسة تشغل المحل الأول في حياة أبطال المسرحيات والروايات الواقعية، وليست السياسة بوجه عام، بل السياسة كما يقررها المذهب السياسي الوحيد المعترف به المذهب الماركسي كما أن التفسير الوحيد المعترف به لذلك المذهب، هو تفسير الحزب الشيوعي الذي يكون خطا أشبه بالصراط لا يجوز الانحراف عنه يمنة أو يسرة، وإلا وقع الإنسان في الهلاك الأبدي. وطبقا لهذا المبدأ ترى الواقعية الاشتراكية أن أهم موضوع يجب أن يعنى به الكاتب هو تصوير البطل الجديد "البطل البروليتاري" الإيجابي باني المجتمع الاشتراكي"(١٢٩).

أختم هذا المبحث الذي له علاقة بمستويات حضور التأويل وأشكاله في خطاب أحمد محمد عطية، بالإشارة إلى ظاهرة التناقض في الأحكام التي كان ينتهي إليها في تأويله للنصوص المدروسة:

يبدو أن الناقد لم يكن يجد أي حرج في إثبات الحكم ونقيضه، فهو لا يبالي أحيانا من تقديم كلام يتضمن حكما معينا، ثم يتبعه، بعد ذلك، بكلام آخر ينقض من خلاله الحكم السابق جملة وتفصيلا. حين يكون هذا التناقض في موضعين متباعدين من الكتاب (فصلين مختلفين مثلا) يمكن أن نجد له مسوغا: "فطول الكلام ينسي بعضه بعضا"، لكن الغريب في الأمر هو أن يرد هذا الكلام في الموضعين المتقاربين، بل أحيانا في الصفحة نفسها.

وسأكتفي هنا بتقديم طائفة من الأحكام المتناقضة التي وردت في فصل "أزمة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ"، ثم فصل "نجيب محفوظ بين الفن والسياسة":

- في الفصل الأول يطنب الناقد في الحديث عن براعة نجيب محفوظ في رسم صورة شخصية البطل الثوري، وريادته في هذا المجال، خاصة من خلال روايته "القاهرة الجديدة" التي "تضمنت ميلاد أول بطل ثوري في الرواية المصرية"، و"أن الوعي الثوري لم يكتمل لدى نجيب محفوظ إلا بالقاهرة الجديدة"، و"من هذا المنطلق أجرؤ على القول بأن البطل الثوري لم يولد قط في الأدب العربي الحديث.. إلا على يد نجيب محفوظ وبطله "علي طه" في القاهرة الجديدة"(١٣٠). لكن بعد ذلك، في الصفحات التالية، أورد أحكاما أخرى نقض من خلالها ما سبق الإعلان عنه. يقول:

"وتصوير حياة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ كحياة ناقصة وسطحية، يوحي بعدم خبرته بعالم البطل الثوري. بعكس خبراته الواضحة في رسمه لشخصياته الأخرى الشهيرة: المومس، الموظف، المتمرد"(١٣١).

ـ يتحدث عن "علي طه" فيرى فيه نموذجا "للثوري الكامل حقا في حياته، في دراسته، في حبه [..] نموذجا لتطابق الفكر والتطبيق في الحياة، نموذجا للثوري الناضج الواعي، لا الذي يردد شعارات ثم يحجم عن تطبيقها على نفسه إذا اصطدم بمعترك الحياة. وهو ثوري ذو أيديولوجية علمية اشتراكية. يطبق نظريته الاشتراكية العلمية على كل شيء، حتى على حبيبته [!]"(١٣٢). لكنه ينقض هذا الحكم في مكان آخر بقوله: "انظر إلى سلبية الثوري في القاهرة الجديدة. الثوري هنا تسقط عنه صفة القيادة والبطولة وينتظر من غيره أن يقوده إلى النشاط الثوري المنظم عندما يشكل حزبا ثوريا... ولأنه رائد فهو يقع في أخطاء الرواد من عدم معرفة خط واحد يسير عليه. وهو يجرب كل طريق وينتقل من مذهب إلى آخر"(١٣٣).

ـ يستهل الناقد فصل "نجيب محفوظ بين الفن والسياسة" بحكم عام حول علاقة نجيب محفوظ بالسياسة: "يقف نجيب محفوظ بين أدبائنا السياسيين شامخا عظيما لتمكنه من الأداء الفني وطبيعة البناء الأدبي ككيان مستقل وعالم خاص له شروطه وبنيانه الذاتي وله نظرته الشمولية التي تسع العالم والسياسة والحب والكون، دون أن يتخلى لحظة عن إيمانه السياسي وأيديولوجيته السياسية"(١٣٤)، و"أن نجيب محفوظ ظل يجمع بين أداء الفنان ورؤية السياسي في كل أعماله"(١٣٥).

.إذن، فحكم الناقد هنا قائم على أساس وجود تكامل بين الرؤية السياسية والأداة الفنية في أدب نجيب محفوظ. لكنه حينما تعامل مع النصوص لم يجد فيها ما يسعفه في إثبات المقولة السالفة. لذلك أورد أحكاما أخرى مناقضة تماما لما سبق. خاصة حين تناول رواية "الحب تحت المطر" فقد وصفها بأنها "قد علا فيها الصوت السياسي على صوت الفنان"(١٣٦) وأنها تقدم "صورة واقعية أقرب إلى الفوتوغرافية والتحقيق الصحفي"(١٣٧). إلى أن يختم الفصل بحكم ينقض فيه الحكم الأول من القواعد، فيقول:

"لقد ضحى نجيب محفوظ بالفن من أجل السياسة وإن صمم على اعتبار عمله هذا رواية فنية، فلم يكن إلا من قبيل منحه جواز المرور ليؤدي دوره علنا رغم كل المحاذير"(١٣٨).

خاتمـــــة:

يمكن ـ في الأخير ـ أن نخلص إلى تركيب عام نكثف من خلاله أهم الخلاصات التي انتهينا إليها في مقاربتنا للنقد الذي تناول أدب نجيب محفوظ. وتهم هذه الملاحظات المستويات الثلاثة التي عالجناها:

المستوى العام (نجيب محفوظ في النقد الحديث).

المستوى الخاص (نجيب محفوظ في النقد الاجتماعي).

المستوى الأخص (نجيب محفوظ من خلال نموذج نقدي محدد).

* تبين ـ من خلال المستوى الأول ـ أن أدب نجيب محفوظ قد تحول إلى "مادة للاختبار" من مختلف الحساسيات المنهجية والمذهبية، سواء الكلاسيكية منها أو الحديثة. وبالنظر إلى هذا التباين في الجهاز المرجعي كان من الطبيعي أن تتباين أيضا المواقف من هذا الأدب. وقد تراوحت بين الإعجاب المغرق في الثناء والمدح، والنفور المسرف في الإنكار والانتقاد، وبين هذين القطبين درجات من الاعتدال والتروي.

* وبما أن حجم الدراسات التي تناولت نجيب محفوظ من المنظور الاجتماعي يتجاوز ما أنجز في أي منظور منهجي آخر، فقد اكتفينا بانتقاء عينة من النصوص النقدية، وفق معايير محددة للاختيار. وقد أسعفت القراءة الأفقية لهذا الخطاب ـ كما قدمناها في المحور الثاني من البحث ـ في استخلاص الملاحظات الآتية:

ـ هناك تفاوت في هذا الخطاب على مستوى الوضوح النظري وقد تراوحت الدراسات بين التأطير النظري المناسب للأدوات والمفاهيم، والتغييب الكامل للأسس النظرية والمنهجية.

ـ يستوحي هذا الخطاب أطره النظرية من الفلسفة الماركسية.

ـ بقي الخطاب أسير نظرية الانعكاس التقليدية، ولم يتجاوزها إلى الاختيارات المنهجية الحديثة (البنيوية التكوينية ـ علم اجتماع النص ـ المادية الثقافية ـ التاريخية الجديدة) وغيرها من النظريات التي خرجت جميعا من عباءة النقد الماركسي.

* وقد أسعفتنا القراءة العمودية للخطاب، من خلال تحليل كتاب "مع نجيب محفوظ" لأحمد محمد عطية، في تسجيل الملاحظات الآتية:

ـ يغلب هذا الخطاب آليات القراءة الأيديولوجية الإسقاطية على آليات مساءلة نصوص نجيب محفوظ.

ـ يركز الخطاب على الوظيفة السياسية لنصوص نجيب محفوظ.

ـ يطابق الخطاب بين التجربة الواقعية في التاريخ والتجريب النصي في أعمال نجيب محفوظ.

ـ يلغي الخطاب الاشتغال النوعي للوسائط الجمالية لنصوص نجيب محفوظ، وذلك بتعامله مع هذه النصوص الأدبية تعامله مع النصوص غير الأدبية.

الهوامش:

(١) أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد (دون طبعة)، ج: ١، ص: ١٠٠.

(٢) جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية، مقال بمجلة فصول (المصرية)، عدد: ٣، سنة: ١٩٨١، ص: ١٦١ وما بعدها.

(٣) لا تفوتني الإشارة إلى الدراسات القليلة التي تناولت كتابات نجيب محفوظ من هذا المنظور:

- جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية (مرجع مذكور). ص: ١٦١ وما بعدها.
- محمد يحيى، الرواية ونظرية الاستقبال، ضمن كتاب: الطريق إلى نوبل ١٩٨٨عبر حارة نجيب محفوظ، أمة برس للطباعة والنشر، ط١: ١٩٨٩.
- حميد لحمداني، اختلاف التأويلات (في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ)، ضمن كتاب: القراءة وتوليد الدلالات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١: ٢٠٠٣، ص: ٢٦٠.

(●) نعتمد هنا على الطبعة الثالثة: ١٩٨٢ (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت).

(٤) من هذه الدراسات:

- أزمة الجنس في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٢.
- الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب، ط١، ١٩٧١.

(٥) نذكر منها على الخصوص كتابيه:

- الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ١٩٧٩.
- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

(٦) سبق للدكتور حميد لحمداني أن أدرج الكتاب ضمن النقد الموضوعاتي. انظر تحليله للكتاب في: سحر الموضوع، منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، ط١، ١٩٩٠. ص: ٦٤ وما بعدها.

(٧) غالي شكري، *العنقاء الجديدة*، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٧.

(٨) غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص: ١٨.

(٩) غالي شكري، المنتمي، ص: ٨٢.

(١٠) المرجع نفسه، ص: ٢٢.

(١١) المرجع نفسه، ص: ٢٣.

(١٢) المرجع نفسه، ص: ٢٢.

(١٣) المرجع نفسه، ص: ٢٨.

(١٤) المرجع نفسه.

(١٥) المرجع نفسه، ص: ١٠٥.
(١٦) انظر على سبيل المثال الصفحات الآتية: ٢٨ ـ٣٧ ـ٥١ ـ ٦٠.
(١٧) انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات الآتية: ٢٨ ـ٥١ ـ ٦٠ ـ ٧٢.
(١٨) انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات الآتية: ٤٦ـ ٨٣ ـ ١٠٤.
(١٩) المرجع نفسه، ص: ٣٧.
(٢٠) المرجع نفسه، ص: ١٠٣ـ ١٠٤.
(٢١) المرجع نفسه، ص: ١٠٥.
(٢٢) انظر هذه الأقوال في ص: ١٧ من الكتاب.
(٢٣) المرجع نفسه، ص: ٣٦ ـ٣٧.
(٢٤) فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص: ٧٠.
(٢٥) محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الأمان، الرباط، ط٢، ١٩٨٨، ص: ٣٢.
(٢٦) المرجع نفسه، ص: ٥٤ـ٥٥.
(٢٧) محمود أمين العالم، الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت ١٩٧٠، ص: ٥٤.
(٢٨) المرجع نفسه، ص: ٤٧.
(٢٩) المرجع نفسه، ص: ٩.
(٣٠) المرجع نفسه، ص: ٧٩.
(٣١) المرجع نفسه، ص: ٢٧.
(٣٢) المرجع نفسه، ص: ١٣٧.
(٣٣) المرجع نفسه، ص: ٤١.
(٣٤) المرجع نفسه، ص: ٦٦.
(٣٥) المرجع نفسه، ص: ٥٤.
(٣٦) المرجع نفسه، ص: ٧٧.
(٣٧) جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص: ٥٩.
(٣٨) عاطف فضول، مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في أدب نجيب محفوظ، دار الحمراء للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص: ٧.
(٣٩) المرجع نفسه.
(٤٠) المرجع نفسه.
(٤١) عاطف فضول، مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في أدب نجيب محفوظ، ص: ٧.
(٤٢) نستثني من هذا الحكم رواية السراب.
(٤٣) عاطف فضول، مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ، ص: ٥.
(٤٤) نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٩، ص: ٤.
(٤٥) المرجع نفسه، ص: ٣٠.
(٤٦) المرجع نفسه، ص: ٣١.
(٤٧) انظر الصفحات الآتية: ٧٦ ـ ٨٠ ـ ٨٢ ـ ٨٤ ـ ١٠٣ ـ ١٧٤.
(٤٨) المرجع نفسه، ص: ٧٦.
(٤٩) المرجع نفسه، ص: ١٠٣.
(٥٠) المرجع نفسه، ص: ١٠٣.
(●●) اعتمدتُ على هذه المنهجية في الأطروحة التي أعددتُها لنيل دكتوراه الدولة في موضوع "النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب"، جامعة محمد الأول بوجدة، الوسم الجامعي ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٣.
(٥١) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط١، ١٩٨٩، ص: ٩.
(٥٢) تتردد هذه المصطلحات في مواضع كثيرة من الكتاب، بحيث يتعذر تتبعها بالإحصاء، لذلك لا أرى فائدة من الاكتفاء بالإشارة إلى بعض الصفحات.

(٥٣) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٢٧.
(٥٤) إن المنطلق الأساسي في تحديد الرؤية المنهجية، في كتابٍ ما، يكون ـ في المستوى الأول ـ هو الدراسة الداخلية للكتاب. لكن، بعد ذلك، لا أقف موقف المعارض من استثمار بعض المعطيات الخارجية لتأكيد صحة الاستنتاجات التي تم التوصل إليها في المستوى الأول.
(٥٥) حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩١، ص: ٩٩.
(٥٦) احمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، دمشق ١٩٧٧.
(٥٧) أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٨١.
(٥٨) أحمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، ص: ٨
(59) Jacques Dubois, la sociologie de la littérature (in) Méthodes du texte : Introduction aux méthodes littéraires, ed Duculot, Paris 1987, p : 289
(٦٠) انظر الصفحات الآتية: ٢٩ ـ ٣٠ ـ ٣١ ـ ٧٣ ـ ١٠٥ـ ١٧٢ـ ١٧٣ـ ١٧٥
(٦١) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٩.
(62)J. Moreau, la contraction et la synthèse du texte, ed Nathan, Milan, p : 16
(٦٣) المرجع نفسه، ص: ١٤٠.
(٦٤) المرجع نفسه، ص: ١٤٠.
(٦٥) المرجع نفسه، ص: ٣٢.
(٦٦) المرجع نفسه، ص: ٣٠.
(٦٧) المرجع نفسه، ص: ٣١.
(٦٨) المرجع نفسه، ص: ٤٤.
(٦٩) المرجع نفسه، ص: ٣٣
(٧٠) المرجع نفسه، ص: ٤٢
(٧١) قدم الناقد تعريفا للبطل الثوري، معتمدا على مقال لمراد وهبة. يقول الناقد: "الثوري هو الذي لا يكف عن العمل من أجل الثورة، دون تراخٍ، هو الذي يحدث الثورة تلو الثورة ولا يعيش عالة على فترات المد الثوري الجماهيرية، الثوري هو الذي ينشد التغيير الجذري ويعمل من أجله"، المرجع نفسه، ص: ٣١.
(٧٢) المرجع نفسه ، ص: ٤٤.
(٧٣) المرجع نفسه، ص: ٤٥.
(٧٤) المرجع نفسه ، ص: ٣.
(٧٥) المرجع نفسه، ص: ٤٧ـ٤٨.
(●●) نقتبس هذا التصنيف من كتاب الدكتور حميد لحمداني: الفن الروائي و الأيديولوجيا، ص: ١٢٥.
(٧٦) جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص: ٧.
(٧٧) المرجع نفسه.
(٧٨) جورج بليخانوف، الفن والتصرف المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت١٩٧٧، ص: ٥٩.
(٧٩) Lenine , Sur l'art et la littérature, Union générale d'éditions , 1975, T : 3 , pp : 71.
(٨٠) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٣٢.
(٨١) المرجع نفسه، ص: ٤٣.
(٨٢) المرجع نفسه، ص: ٦٠.
(٨٣) مثل هذه الممارسة شائعة في الأدبيات النقدية الماركسية، لكن مع وجود اختلاف من حيث صيغ حضور الجوانب التاريخية والاجتماعية في النص النقدي وأشكاله. وعموما يمكن القول بأن النقد الماركسي قد نظر لهذا الحضور من خلال مفهومين مختلفين هما: مفهوم الانعكاس الآلي. ومفهوم التماثل البنياني.
(٨٤) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٢٧.
(٨٥) المرجع نفسه.

(٨٦) المرجع نفسه، ص: ٢٣.

(٨٧) المرجع نفسه، ص: ٥١ وما بعدها.

(٨٨) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى الصفحات الآتية: ١٠٤- ١٧١- ١٧٢- ١٧٣- ١٧٥- ١٨٨.

(89) G.Lukács, Balzac et le réalisme français, Maspero, 1972, p : 20.

(90) L.Goldmann, La Sociologie de la littérature : statut et problèmes de méthode, in Marxisme et Sciences humaines , Gallimard, 1970, p : 57.

(٩١) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٥٣.

(٩٢) فيصل دراج، الواقعية أم الواقع؟ مجلة الكرمل، العدد ٥. شتاء ١٩٨٢. ص: ٩٣.

(93) L. Goldmann, Conscience réelle et Conscience possible Conscience adéquate et fausse Conscience, in Marxisme et Sciences humaines, p : 121.

(٩٤) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ١٧٦ وما بعدها.

(٩٥) المرجع نفسه، ص: ١٧٦.

(٩٦) المرجع نفسه، ص: ١٧٧.

(٩٧) المرجع نفسه، ص: ١٧٨.

(٩٨) مجموعة من المؤلفين، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن. ترجمة: محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، ط١- القاهرة.

(٩٩) انظر المقدمة بتصرف.

(١٠٠) مكسيم جوركي، مع الفلاحين. ترجمة: أحمد محمد عطية: دار الفكر العربي، ط١: ١٩٥٧.

(١٠١) أحمد محمد عطية، مكسيم جوركي: حياته وأدبه. الدار القومية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٦.

(١٠٢) أحمد محمد عطية مع نجيب محفوظ. ص: ١٠٦-١٠٧.

(١٠٣) المرجع نفسه، ص: ١١٥.

(١٠٤) المرجع نفسه، ص: ١٦٠.

(١٠٥) المرجع نفسه، ص: ١٣٤.

(١٠٦) المرجع نفسه، ص: ٢٩.

(١٠٧) نشير هنا إلى كتاب ليون تروتسكي "الأدب والثورة"، الذي هاجم فيه فكرة تدخل الدولة والحزب في توجيه الفنون. فالواقعية الاشتراكية عنده فلسفة حياة "تقدم منجزات هامة وتبحث بثقة تامة عن الجذور الاجتماعية للفن الخالص". انظر: ليون تروتسكي، الأدب والثورة، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥. ص: ٤٨ وما بعدها .

(١٠٨) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ: ص: ٥٣.

(١٠٩) المرجع نفسه، ص: ١٨٠.

(١١٠) المرجع نفسه، ص: ١٨٠.

(١١١) المرجع نفسه، ص: ١٨١.

(١١٢) المرجع نفسه، ص: ٨٢، وكذا ١٨١.

(١١٣) للتوسع أكثر في الموضوع يمكن الرجوع إلى: Michel Fayolle, le récit et sa construction, approche de psychologie cognitive, ed de la Chaux et Neistlé, Paris 1985, pp : 97.

(١١٤) إن المفهوم الماركسي للأيديولوجيا مر بثلاث مراحل. من وجهة نظر أحد الدارسين:

- في المرحلة الأولى تم ربط الأيديولوجيا بالبنية الاجتماعية بحيث تشكل فيها بنية فوقية تقابل البنية التحتية المثلة بشروط الإنتاج.
- في المرحلة الثانية متعت الأيديولوجيا باستقلالها الذاتي. فبحكم أنها نتاج ذهني، فهي متوارثة جيلا عن جيل مما يدل على أنها تحيا في استقلال نسبي عن الواقع الاقتصادي.
- في المرحلة الثالثة اعتبرت الأيديولوجيا ذات فعالية لا تقل قيمة عن فعالية الشروط الاقتصادية.

انظر في هذا الإطار كتاب "النقد الروائي والأيديولوجيا"، للدكتور حميد لحمداني، ص: ١٥.

(١١٥) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ١٥.

(١١٦) المرجع نفسه، ص: ٣٣.

(١١٧) المرجع نفسه، ص: ٣٣.
(١١٨) المرجع نفسه.
(١١٩) المرجع نفسه، ص: ٣٧.
(١٢٠) المرجع نفسه، ص: ٣٧.
(١٢١) المرجع نفسه، ص: ٦٢ . انظر الأمثلة الأخرى في الصفحات الآتية : ٨٠-١١٨-١١٩-١٧٨.
(١٢٢) نشير في هذا الإطار إلى الكتب الآتية:
- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، ص: ٣٥.
- R. Barthes , S/Z, Seuil, 1967, p : 74
- T. Todorov, les Catégories du récit, In l'analyse structurale du récit, communication 8, Ed Seuil, p : 138 .

(١٢٣) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، ص: ٤٣.
(١٢٤) المرجع نفسه، ص: ٦٦.
(١٢٥) المرجع نفسه، ص: ٤٣.
(١٢٦) المرجع نفسه، ص: ٦٧.
(١٢٧) المرجع نفسه، ص: ٦٥.
(١٢٨) المرجع نفسه، ص: ٦٨.
(١٢٩) شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص: ٣٠٤.
(١٣٠) المرجع نفسه، ص: ٣١-٣٢، وانظر أيضا ص: ٣٦ -٣٧.
(١٣١) المرجع نفسه، ص: ٣٣.
(١٣٢) المرجع نفسه (مع بعض التصرف).
(١٣٣) المرجع نفسه، ص: ٣٥ .
(١٣٤) المرجع نفسه، ص: ١٧١.
(١٣٥) المرجع نفسه، ص: ١٧٣.
(١٣٦) المرجع نفسه، ص: ١٧٦.
(١٣٧) المرجع نفسه، ص: ١٨٣.
(١٣٨) المرجع نفسه، ص: ١٨٤.

نجيب محفوظ والمناهج النقدية
القاهرة الجديدة
نموذجا

فاروق إبراهيم مغربي

تهدف هذه الدراسة إلى وضع القارئ أمام "حالات نقدية" متنوعة، تسلط جميعها الضوء على عمل أدبي واحد هو رواية "القاهرة الجديدة"، للروائي نجيب محفوظ، وهذا بدوره يتيح للقارئ أن يلمس الفرق بين تناول النقاد، على اختلاف انتماءاتهم، لهذه الرواية.

أ- ضبط المصطلح النقدي:

يمكننا تقسيم الفعالية النقدية إلى محورين رئيسيين هما: (التفسير) و(التحليل): فتحت لواء التفسير يمكننا أن نضع (الشرح)، وتحت لواء التحليل يمكننا أن نضع (التأويل) مع اختلاف في تحديد المسارب؛ فقراءة الشرح لا تتعدى أن تكون فعالية مدرسية لا تضيف إلى النص شيئاً، ولا تبيّن ما فيه[1]، بل إنها تقزّمه وتسطّحه، وتقتل الإيحاء فيه، أضف إلى أنها بعيدة كلّ البعد عن الإبداع، وهي إن التزمت بالنص، فإنها "تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكريراً ساذجاً يجتّر نفس الكلمات"[2]. وعماد الشرح التلخيص، واللغة الإنشائية، وجرّ النص من حيّز الإبداع الفني إلى حيّز النثر العادي الذي يقترب من لغة الكلام اليومية، وحقيقة، إننا نستغرب وجوده ضمن نطاق النقد الأدبي، ولكن الذي نستغربه أكثر أننا، وإلى يومنا هذا، ما زلنا نرى أكثر الدراسات النقدية، وبخاصة تلك التي تنشر في الصحف الأدبية، دراسات سريعة تعتمد الشرح الذي لا يحتاج إلى تخصص، وربّما يعود السبب في ذلك إلى المؤسسات التعليمية التي ما زالت حتى الآن، تتعامل مع النصوص الأدبية بهذه الطريقة.

أما التفسير فهو الشكل الأرقى للشرح. لن نحمّله الولوج إلى أعمق أعماق النص كما فعل بعض النقّاد، ولن نجعله شرحاً عقيماً ساذجاً، إنه استبدال نص آخر بالنص الذي نقرؤه، وهذا النص الجديد فيه، من دون شك، سمات إبداعية تتجاوز البنية المدروسة، فتعرّفنا بعض مكنوناتها، بغية الإعانة على تمثّلها. والذي نراه، أن التفسير لا يستبعد كلّ ما هو خارج النص من مؤثرات خارجية، أو اعتبارات تمتّ إلى المؤلف بصلة، على نحو ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بل إن أمراً كهذا هو من صلب عمل التفسير، فهو بهذه المعلومات الجانبية، يحاول أن

يقدّم ومضة تعين على استكناهنا النص، وبهذا الأمر، يختلف عن التحليل: الفعالية النقدية الأكثر دقة، وصعوبة. ونختلف في الوقت نفسه، مع الناقد "سامي سويدان" الذي جعل التعامل الخارجي مع النص، أي "المقاربة التحليلية التي تعالج النصوص، على أساس مرجع خاص منفصل عنها، وقائم خارجها بغض النظر عن طبيعة هذا المرجع"[3] ضمن تيارات التحليل.

يقول الناقد سامي سويدان: إن التحليل "هو معاينة الإنتاج الأدبي، وتفحّص مميزات بنائه، وتقصّي مختلف دلالاته في أي دراسة أدبية، وعلى هذا النحو يتميّز التحليل عن النقد أو التعليق بعنصرين أساسيين: الأول اعتباره النص الأدبي أساس اشتغاله ومحوره... والثاني ابتعاده عن الأحكام وانصرافه عن التقييم مقتصراً على إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه"[4]. لهذا رأينا فيه خطوة متقدّمة عن الشرح والتفسير، فأنْ نحلّل يعني أن ندرس بتفصيل، ونجهد لحصر مستويات النص، وسبر أغواره، فتحليل النص هو إتقان الإصاخة إلى قوله، وهذا يفترض "ثقافة منهجية عميقة، وانفتاحاً ذهنياً احترافياً، إنّ التحليل عملية اختلاء بالنص أو خلوٍ له، بقدر ما هو عملية انصراف إليه.. إنّه عملية جدلية لا تستقيم إلا بتفاعل حدّيها: الاكتشاف والمعرفة، الإقبال على النص لاكتشاف أقواله وأسراره، وتهيّؤ للقائه بالمعرفة (بالثقافة المنهجية) التي لا بدّ منها كي يكون هذا اللقاء ناجحاً"[5].

شيء آخر نريد أن نحمّله هذا المصطلح، وهو أن "قول" النص الأدبي يتعدّد، وممّا لا شك فيه أن هذا التعدّد أكثر غنىً وإبداعاً. ولذلك فإن "وجهة تحليل ما، لا تنفي سواها، بل ربّما أشارت إليها، وحرّضت عليها، وأثارتها. هكذا يكون التحليل مغامرة في النص قد لا تنتهي. إنّه دخول فيه واستغراق في معطياته، وبلوغ لأعماق تراكيبه المتنوعة. ولكن أيضاً، وربّما بالقدر نفسه، خروج منه وبه، وسعي وراء إيماءاته المختلفة، وتتبع لإيحاءاته المتعدّدة، إنّه دخول يحدّد بنية النص وتراكيبه وأساليبه وألفاظه، وخروج يلملم أبعاده ودلالاته ومغازيه"[6]. وهنا ينبثق التأويل الذي يشكّل نتيجة طبيعية لعملية التحليل ووجهاً لازماً من وجوهها. فالتحليل المتعمّق الذي يتغلغل في باطن النص، لا بدّ له من أن يدلي بدلوه الأخير في تأويله وعلينا أن نلاحظ أن قدرة النص ذاته هي التي تجعل من تأويله أمراً وارداً، لأنّ التأويل "مجرد احتمال صلح لعصره مع إتاحة الفرصة لاحتمالات عديدة تصلح لأزمانها"[7].

ب – *نجيب محفوظ والمناهج النقدية المتعدّدة*:

لا مناص للنقد الروائي عادة من أن يكون غير مكتمل، ذلك أنّه عمل يفعل فيه الاختيار فعله، وهو ـ في الغالب ـ شيء مكثّف جداً إذا ما قيس بحجم الرواية، وهذا ما يجعل أية قراءة نقدية تتطلب قراءات أخرى، فيها التصحيح، وفيها إعادة التفسير وإعادة التحليل، فكم من مرّة قرئ "شكسبير" أو "ت. س. إليوت" أو "امرؤ القيس"... وهم شعراء، فما بالنا بالروائيين الذين تتجاوز رواياتهم أحيانا مئات الصفحات ؟ إنّ كلّ هذا يجعل النص دريئة لعدد من المدارس المختلفة، تحاول كلّ منها النفاذ منه لتصل إلى خفاياه عبر طرائقها المختلفة.

ولكن! أليس من حقنا أن نتساءل: ما الرائز الذي بموجبه يُختار المنهج؟

ثمة رأي جدير بإنعام النظر للدكتور "نعيم اليافي" مفاده أن طبيعة الرواية هي التي تفرض علينا المنهج الذي سنطبّقه عليها، ويضرب مثلاً برواية "زقاق المدّق" لنجيب محفوظ، فهذه الرواية تعدّ نسبياً من بدايات نجيب محفوظ التي تنتمي إلى المرحلة الواقعية التسجيلية، ولأنها كذلك، فإنّه يقترح أن تدرس وفقاً للمنهج التفسيري على عكس رواياته المتأخرة التي تنتمي إلى ما أسماه

بالواقعية الرمزية أو التجريدية، والتي تفرض علينا استعمال "المنهج التأويلي"[٨]. وكان قد أدلى بمثل هذا الرأي عندما قال: "من غير الجائز أن تكون وسيلة تلقي الأعمال الأولى ذات الطبيعة الحكائية السردية هي ذاتها وسيلة تلقي الأعمال الأخيرة ذات الطبيعة التركيبية، ومن غير المعقول أن يكون المنهج النقدي المستعمل في دراسة النصوص هو ذاته المنهج المستعمل في دراسة النصوص التاريخية والواقعية القائمة على التسطيح والبعد الواحد. وهو ذاته المنهج المستعمل في دراسة النصوص الرمزية والتجريدية والملحمية القائمة على تعدّد مستويات الطرح والافتراض والمعالجة، وإذا صلحت المناهج الوصفية والتاريخية والتفسيرية على تلك النصوص، فإنّه لا يصلح مع هذه النصوص إلا مناهج السبر والتأويل والتحليل"[٩]. ومثل هذا الرأي السليم من الناحية النظرية، لا نجد له تطبيقاً على بساط الواقع، ذلك أن أمثال هذه الرواية قد درس عبر أكثر من منهج.

ما القانون الذي يحكم هذه الفعالية النقدية إذن؟ في تصوّرنا أنه لا يوجد قانون محدّد لهذا، والأمر يتعلّق أولاً وأخيراً بالناقد، وثقافته، ومنهجه الذي يسلك، وهذا ما يفسّر الفوضى النقدية التي نجدها حول روايات نجيب محفوظ بشكل خاص، ولعلّ السبب يعود أيضاً إلى طبيعة هذا الرجل الذي أرضى جلّ شرائح الشعب "يميناً ووسطاً ويساراً"، "فقراء وأغنياء". وهذا أيضاً ساعد على انبثاق القلقلة النقدية، وصرنا نرى أنّ النقد أصغر من النص حيناً، وأكبر منه حيناً آخر.

المهم علينا أن ندرك أنّ "استجابات النقّاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر، وأقرب وصف إلى تشخيصها الأولي، هو "الفوضى" التي يجتمع فيها كلّ شيء، ويجوز فيها أي شيء. ويزيد من حدّة هذه الفوضى أنّ استجابة الناقد الواحد تتراوح - غير مرّة - بين نقيضين لا يجتمعان"[١٠]. ذلك أنّ عالم هذا الرجل، ينطوي على "توليفة" فكرية تنجذب إليها كلّ طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربي، فتأخذ منه كلّ طائفة بعض ما تهوى، علّها توجّهه شيئاً فشيئاً إلى مواقعها، على أنّ مثل هذا التسويغ لو صحّ "يضع مهاداً للدوافع المتعارضة والمتضادّة وراء مداخل النقّاد إلى نجيب محفوظ، ويبرّر محاولة بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم، أو اقتناصه في "أنظومة" أو "أنظومات فكرية محددة"[١١].

في ضوء ما مرّ معنا، تبيّن أن لخصوصية شخصية نجيب محفوظ شأناً كبيراً في تضارب النقّاد حول رواياته، ولعلّ لخصوصية النقد الروائي العربي، وعدم وجود قانون واضح شأناً آخر. وهذا ما أدّى إلى تشعّب المسارب النقدية حوله، ممّا سمح بوجود الكثير من الفوضى، والسطحية، والتكرار، والتناقض، إلى جانب النظرات العلمية الصائبة، التي نضجت من فكر منظّم. وهذا بالتحديد ما سنحاول أخذه على عاتقنا، بمشيئة الله، في محاولة لتقديم رؤية علّها تكون مفيدة، للمساعدة على تأسيس رؤية عربية في النقد الروائي.

نجيب محفوظ والمناهج النقدية، "القاهرة الجديدة" نموذجا :

القراءات النقدية التي سنعتمد عليها في هذا البحث هي:

- القراءة الانطباعية، بقسميها: الشرح والتفسير.
- القراءة الإسقاطية: الإسقاط الديني، الإسقاط الماركسي، الإسقاط النفسي.
- القراءة التحليلية.

١ - القاهرة الجديدة والنقد الانطباعي:

أ - قراءة الشرح: تعدد النقاد الشرّاح، قدماء ومحدثين، لكن جوهر الشرح واحد على مرّ العصور، وعماده "التلخيص" الذي يتلاءم ورغبات الناس الذين لا يقرؤون، وبالتالي فإن الناقد الذي يعتمد هذه الآلية يقدم النص الأدبي لقمة سائغة، وخلال مدة لا تتجاوز نصف الساعة، وهي

المدة التي يحتاجها أطول مقال من هذا النوع. وبدهي أن النقد بهذه الطريقة يشكّل مصدر "تشويش" للمتلقي، وليس له من فائدة تذكر سوى فائدة التبسيط. وقد لاحظ بعض النقاد ما يفعله التلخيص، ولذلك قال أحدهم: "لقد دأب نقادنا ـ أغلب نقادنا ـ في تلخيص الأعمال الروائية قبل التصدي لها بالنقد، وكنت وما زلت أعتقد أن التلخيص عملية عدوانية تنصب على العمل الفني، فتجرّده من اللحم والدم، وتحيله إلى هيكل عظمي لا نبض فيه ولا حياة، إن هؤلاء النقاد يخلطون بين الموضوع والمضمون، وإني لأعجب كيف نبيح لأنفسنا أن نتحدث عن الهيكل العاري الميت المتبقّي من العمل نفسه"[١٢].

بما أن المقالات التي تنضوي تحت لواء الشرح متماثلة، كما أشرنا، فسنقصر عملنا على مقال نقدي واحد لسيد قطب، والحقيقة أن هذا الناقد هو أول من نبّه بشكل فعلي إلى موهبة نجيب محفوظ كروائي، وقد أشار في أثناء قراءته للقاهرة الجديدة إلى أنه "كان على النقد اليقظ ـ لولا غفلة النقد في مصر ـ أن يكشف أن أعمال نجيب محفوظ هي نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة"[١٣]، وبخلاف هذه "النبوءة" فإن مقاله مدح وإنشائية وتلخيص وكلام عام، "فالقاهرة الجديدة هي قصة المجتمع المصري الحديث وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات. قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية، بين الفضيلة والرذيلة، بين الغنى والفقر، بين الحب والمال.."[١٤]. ويقوم بتلخيص الشخصيات الرئيسية باقتباسات طويلة[١٥] وعندما كان يعلّق على أمر ما فإن تعليقه يأتي باهتا أشبه ما يكون بتوجيهات يمليها على الروائي، فمما يأخذه على هذه الرواية مثلا: "لم جعل الفتى المؤمن لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة؟ لقد اصطدم "علي طه" صاحب الإيمان بالمجتمع، اصطدم في قلبه وشعوره فقد كانت هذه الفتاة التي زفّت إلى زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الاجتماعي. ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير. واصطدم محجوب صدمات شتى وجفّ لها واضطرب، ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقدسة. فلم لم يصطدم أبدا مأمون رضوان"؟[١٦] وأحيانا يقول: "هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة"[١٧]. إن هذا "القول" النقدي لا يشكل إلا تدخلا في صلب الرواية، وهذا حق للروائي ليس على الناقد أن يتدخل فيه إلا على أنه وجهة نظر ليس غير. ولا يخلو الأمر أحيانا من أن نجد عبارات تشي في ظاهرها بالعلمية، ولكنها لا تزيد في حقيقة الأمر عن كونها غامضة لبست ثوبا فضفاضا، فهو مثلا يجعل القيمة الإنسانية جزءا من القيمة الفنية أحيانا[١٨]، وأحيانا يقول: "إن هذه الرواية...هي أصغر من قيمتها الإنسانية ـ وتبعا لهذا في قيمتها الفنية ـ من سابقتها "خان الخليلي""[١٩]. وحقيقة نحن لا نعلم المقياس الذي يجعل القيمة الإنسانية والفنية كبيرة عند "سيد قطب" ولا بأس من الإشارة إلى أن "خان الخليلي" ليست سابقة "القاهرة الجديدة" وإنما لاحقة لها. هذه أهم الأفكار التي حرصنا على إدراجها، والواقع أن المقال كله يسير على هذه الوتيرة. إن آلية الشرح بشكل عام آلية غير نقدية وهي عبء على النقد عامة وما إدراجنا لها إلا لأنها موجودة وبشكل كبير على الساحة النقدية: قديمها وحديثها، وهي تشغل حيزا واسعا من النقد الدائر حول روايات نجيب محفوظ بشكل خاص.

ب ـ قراءة التفسير: إن نظرة موضوعية للحركة النقدية الروائية بشكل عام "تنسف" من الذهن فكرة وجود تفسير صرف، أو تحليل صرف. ذلك أن الطموح النظري للناقد كثيرا ما يتجاوز جانب الممارسة في عمله النقدي التطبيقي. إننا نستطيع أن نطرح بجرأة ما طرحه الدكتور "حميد لحمداني" بحذر، وهو أن "ممارسة النقد الأدبي ليست دائمًا ممارسة خاضعة فقط، للوعي عند الناقد، بل إن تأثير الأفكار المهيمنة سلفا على الناقد تشده بصورة لا واعية إلى إدماج القيم في

تصريحاته النظرية، خلال المقدمات التي يضعها لأعماله، وهذا يعني أن النشاط الفكري للناقد يختلف ساعة التفكير في الجوانب النظرية عنه ساعة التفسير في تطبيق المعطيات النظرية الجديدة على تحليل النصوص، فرقابة الفكر ضد تسرب القديم تكون شديدة في الحالة الأولى، بينما تضعف في الحالة الثانية"[20]. إننا نتبنى هذا الطرح في حالة النقد العربي الذي نراه. وليس هذا ناتجا عن سوء ظن بالناقد العربي، أو عدم وجود فكر منظم لديه، بقدر ما هو ناتج عن هذا الفراغ التقدي المهيمن على الساحة العربية. وهذه حقيقة لا مجال لنكرانها، فالنقد العربي، في غالبه، ما زال يعتمد على الطرب، والتأثير العاطفي، ومن ثم يأتي وصفا للشعور المباشر الذي تركه هذا التأثير. أو أنه يعتمد طرا على المناهج الغربية الوافدة، لا يعرف ما يأخذ منها وما يدع. ولا نعتقد بحال أننا نأتي بأمور غير مثبتة علميا لأن هذه الأمور أصبحت في عداد المسلمات. إن التفسير ـ كما سيظهر لنا ـ هو الشكل الأرقى للشرح، فالناقد "المفسر" ناقد على درجة معقولة من الإحاطة والشمول بموضوعه، ولكننا سرعان ما سنصاب بشيء من الإحباط لأن الأحكام النقدية ستكون سريعة وغير معللة في غير موضع.

يبين الناقد "عبد الحميد القط" أن المصادفة تلعب دورا كبيرا في "القاهرة الجديدة"، "فمرض عبد الدايم، والد محجوب يتم مصادفة وقد أوشك ابنه على الانتهاء من دراسته، ولقاء محجوب وإحسان شحاتة يتم بالصدفة المحضة كذلك، كما أن حضور والد محجوب وزوجة الوزير يتمان في وقت واحد بينما الوزير وإحسان في فراش الزوجية، ومحجوب حاضر في الشقة مما يضعف من البناء الروائي"[21]. ثم نراه ينتقل إلى ترديد الآراء دون أية مناقشة فيقول: "الأستاذ غالي شكري يرى في ذلك عملا بوليسيا وبخاصة مجيء زوجة العشيق ووالد الزوج، بينما يرى محمود أمين العالم أن المصادفة تلعب دورا هاما في بناء الرواية ولكنها تتخذ هنا مدلولا رمزيا جديدا، ويرى في اللقاء غير المتوقع بين محجوب وإحسان فائدة للبناء الروائي، وتلعب دورا هاما في صياغة الفلسفة الاجتماعية للرواية"[22]. ولعلنا هنا نلاحظ أمرين: الأول هو الاستشهاد برأيين متناقضين، الأول يسفّه العمل، ويجعل مثل هذا الموقف لا ينتج إلا عن رواية بوليسية رخيصة، والثاني يجعل من الموقف قمة في التكنيك الروائي، ومع هذا فالدكتور "القط" لا يبيّن أي الرأيين يتبنى بشكل صريح، ولا يبيّن لمَ ساق هذين الرأيين على تناقضهما. إن الرأي الذي يأتي به الناقد يجب ألا يوضع جزافا، فغايته إما دعم لرأيه وإما أن يكون قد تبناه. وكان من المفيد والحال هذه أن يناقش هذين الرأيين، ويدلي برأيه حولهما. الأمر الآخر الذي نراه هو عدم تمييز الدكتور "القط" بين المصادفة وبين الخديعة، فلو سلمنا جدلا بأن مرض والد محجوب كان مصادفة، وهو شيء يحدث طالما أن الرجل كان على أبواب الإحالة على "المعاش"، ولو سلمنا أيضا بأن لقاء محجوب وإحسان شحاتة هو مصادفة، فإننا نرى أن مجيء الوالد وزوجة الوزير في وقت واحد، بينما كان الوزير في فراش إحسان شحاتة ليس مصادفة وإنما صدر بتدبير من الإخشيدي كاتم أسرار الوزير الذي اتبع سياسة "عليّ وعلى أعدائي"، بعد أن انهارت مصالحه وبدأ محجوب يأخذ مكانه رويدا رويدا. إننا نقول إن هذا الحدث ليس مصادفة لأن موعد زيارة الوزير إلى إحسان شحاتة معلوم بالدقيقة، ومن هنا، فإن حضور زوج الوزير لتتأكد من خيانة زوجها أمر وارد، وكذلك مجيء الأب القروي الذي يخبره الإخشيدي (ابن قريته) بأن ابنه قد تزوج دون علمه وهذا أمر كبير بحد ذاته، وأن زوجة ابنه تخونه برضاه مع شخص آخر في وقت معلوم، وهذا أمر أكبر بكثير. وفي العموم إن الناقد يعرج بشكل سريع على رأي "العالم" ليبيّن لنا أنه معه بوضع كلمة "وفي رأيي" إن "تلك المصادفة تمثل وجها من وجوه القدرية للرواية"[23]. ولا نرى بحال أن هذا الرأي كاف لأنه كما هو واضح، بعيد

عن التعليل. ومع هذا فإن للدكتور "القط" رأيين على جانب كبير من الأهمية، الأول هو أن الرواية تمثل "فكرة يعبر عنها نجيب محفوظ في أكثر من رواية، وهي أن الفقر أساس المفاسد الاجتماعية جميعا. وأن انعدام العدل الاجتماعي ووجود الفساد متضافرين، يدعمان هذه المفاسد"[٢٤]. وهذا الرأي يبلور ملمحا مهمّا يشكل عماد الرواية عند نجيب محفوظ، وهو واحد من أهم الأسس التي تكوّن الرواية عنده. الرأي الثاني أن هذه الرواية ربما كانت صدى لما تعانيه مصر في زمن الحرب العالمية الثانية من شظف العيش، ومن تدهور أخلاقي ودعارة وفساد سياسي، يحرص المؤلف على تصويرها في روايته[٢٥]. ولا يخفى ما لهذا الرأي من أهمية، فهو يثير ذهن القارئ، ويجعله ينشط في التغلغل إلى عالم الرواية بشكل أكثر عمقا. ولكن، تظل هذه الآراء ـ على أهميتها ـ غير كافية، فهي لا تغوص بشكل عميق إلى الرواية، ولا تتعرض لتقنياتها على نحو ما فعل عبد السلام الشاذلي الذي أشار أن هذه الرواية تعاني من بعض المشاكل في طريقة معالجتها لشخصية المثقفين فيها، ومن أهم هذه المشاكل كتابتها بطريقة "العارف بكل شيء" OMNISCIENT فهذه الطريقة في رأيه لم تساعد على تجسيد الشخصيات الأخرى: "علي طه" و"مأمون رضوان" تجسيدا دراميا متطورا؛ فقد "اقتصر الكاتب في تشخيصه للملامح النفسية والفكرية لهما على تقديم هذه الأبعاد الفكرية بطريقة تقريرية في الغالب الأعم، وذلك في الفصول الأولى للرواية من ناحية، وإلى تأجيل المواجهة بين "علي طه" و"مأمون رضوان" لنهاية الفصل الأخير بالرواية من ناحية أخرى"[٢٦]. إن استشهادنا بهذا الرأي لا يعني أننا معه بقدر ما يعني أن الناقد الشاذلي حاول أن يغوص إلى داخل الشخصيات، ويستنتج أن شخصيتي علي طه ومأمون رضوان لم تعالجا بالطريقة التي عولجت بها الشخصية البطلة. إلا أننا نقول إنه لا توجد أية علاقة لاستعمال طريقة العارف بكل شيء بمجيء هاتين الشخصيتين غير مجسدتين للملامح النفسية والفكرية بطريقة تحليلية عميقة، بدليل أن شخصية "محجوب عبد الدايم"، وهي مسرودة بالطريقة نفسها، قد أتت، باعتراف الشاذلي نفسه، مستوفية للعمق اللازم، والقضية في رأينا، لا تتعدى كونها شخصية بطلة، وأخرى ثانوية، إن نجيب محفوظ يوجّه إلى "محجوب" باعتباره بطلا للرواية، كل أنواع الإضاءة التي يمتلكها، وكذلك يفعل مع شخصياته الرئيسية الأخرى: فهو يقسو عليها "ويرهقها بالمظالم، ويلهب ظهرها دائما بسوطه، وذلك كي يبيّن أثر المجتمع القاسي عليها، وعدوان الطبقات بعضها على بعض، وهو لا يكتفي بهذه المداعبة المضّة، بل كثيرا ما يقودها إلى الانتحار أو الانهزام التراجيدي من الحياة بسهولة ويسر[٢٧]. أما شخصيتا مأمون رضوان وعلي طه، فهما ثانويتان، إذا ما قيسا بالشخصية البطلة، ووظيفتهما تختلف اختلافا جذريا عن الشخصية الأولى، ومع هذا فهو لا يهملهما، فالشخصيات الثانوية عند محفوظ، بشكل عام، تشغل "دورا مهما في توضيح القصة، فهي تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، وتوجّه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسية"[٢٨]. ومن هذه النقطة بالذات لا يصح أن نطالب الروائي بأن تكون شخصياته متساوية، فهذا ما يحمّل الرواية أعباء تنأى عن حملها.

وهكذا تبين لنا أن البنى الناظمة للتفسير النقدي الذي تناول هذه الرواية قد أظهر أن فيه شيئا من اللمسات الإبداعية التي تتجاوز البنية المدروسة، وهذه الآلية تستعين ببعض المؤثرات الخارجية التي تساهم في إيضاح النص، ومع هذا، فإن الدراسة التفسيرية، بالشكل النظري لها محدودة النتائج، حيث إنها لا تضيء النص بالشكل الأمثل، وتبقى في إطارها العام ضمن حدود القراءة الانطباعية المتسلّحة ببعض المفاهيم التي تحمي الناقد من الوقوع في السطحية.

٢ ـ "القاهرة الجديدة" والنقد الإسقاطي:

لعل التعريف الأكثر تحديدا وطرافة للإسقاط هو ذلك الذي عرّفه "يونج" عندما قال: "هو هذه الظاهرة الفريدة التي يخلع بها المرء مضمونا من حياته الداخلية على شيء، أو كائن في العالم الخارجي"[٢٩]. ويجعله لا يقل أهمية عن الإدراك مفسرا ذلك بأنه إذا كان "الإدراك هو ما يتلقاه الإنسان من العالم الخارجي عن طريق الحواس، كان الإسقاط ما يخلعه على العالم من سرابات وأوهام داخلية تعترض سبيل الإدراك حتى ليفسد الشيء المدرك، ويعدل منه، ويبدل فيه، لا بل يزيله لكي يحل محلّه الشيء المضفى"[٣٠].

لقد أعطي الإسقاط أكثر من اسم، كالنقد المهرّب، أو القراءة المنغلقة ... ولكن هذه التسميات كلها كانت تؤدي إلى نتيجة واحدة مفادها أنه لا يتعامل مع النص الأدبي بشكل إيجابي، فالناقد المسقط يدمّر الوجود المستقل للنص، ويحولّه إلى "واجهة" لعرض أفكاره السياسية أو الاجتماعية أو الدينية أو حتى الثقافية، ويصبح النقد أشبه بعمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن أثر العمل في النفس و"تمر بعملية انتزاع لمجموعة من الأفكار تعزل بعيدا عن النص، وتنتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكّننا من التعرف إلى الناقد وليس النص"[٣١]. ولعل للقارئ الحق أن يسأل عن سبب وجود هذه الفعالية النقدية أساسا، طالما أنها سلبية بإجماع النقاد؟ والواقع أنه لا مناص من أن الأدب هو أرض الإيديولوجية، والرواية تحديدا، هي كتابة متعدية تسعى إلى غاية خارجها على عكس الشعر ذي البعد الكلامي "اللازم"، والروائي عادة "لا ينقي خطاباته من نواياه، ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل أجنّة التعدد اللساني والاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية، وطرائق الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها، وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافة مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية"[٣٢]. فليس هناك من رواية لا تخاطب أحدا، بل إن بعض النقاد جعلها تقوم بدور "الكاهن المعرّف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية.."[٣٣]. وإذا كانت هذه مسوّغات وجود إسقاط نقدي حول الرواية بشكل عام، فما هي مسوغات وجود إسقاط نقدي حول روايات نجيب محفوظ؟ ما من شك في أن نجيب محفوظ، من حيث المكانة، يحتل موقعا مهما بين الروائيين العرب، وهذا الموقع، في رأينا، دفع أغلب التيارات الفكرية إلى تبنيه، وإنطاقه عنها باعتباره جزءًا من صراعها السياسي، ولذلك سنرى هذا الروائي عند بعض النقاد كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه الروائي لمناصرتها، كما سنراه عند نقاد آخرين كاتب الإسلام الأول الذي وجد في الانتساب إلى الله الخلاص الأول والأخير للبشرية. وواضح أن كل ناقد أو اتجاه إنما يبحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي. أما النقاد الذين يقفون في الجانب الثاني، والذين يتّخذون من الهجوم عليه مبدءا، فلأنهم وضعوا أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير، وفي العموم، صار بإمكاننا أن نضع خارطة أولية تبيّن لنا كيف تعامل النقاد مع روايات نجيب محفوظ، وللأمانة فإن الدكتور جابر عصفور هو أول من وضع الخطوط الأولية لهذه الخارطة[٣٤]. وقد لاحظ أن الإسقاط يبدأ من اللحظة التي يسطح فيها الناقد العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلط بين ثراء الدلالة وفقر المقصد، فيتحول هذا النقد إلى "وثيقة فكرية تصبح دليلا على مقاصد نجيب محفوظ"، وهذه الوثيقة بالطبع قد تدينه وقد تبرئه، ويصبح عمل الناقد شغلا على أفكار نجيب محفوظ من وجهة نظر الناقد بعد أن يترك النص الأدبي جانبا، والمشكلة تكمن في أن بعض النقاد يأخذون عبارات محددة لبعض الشخصيات، فتصبح هذه العبارات ـ كما سيتضح معنا ـ الدستور الذي التزمه

الروائي منذ بدأ يكتب، وبطبيعة الحال، فإن أمثال هذه العبارات، كما أسلفنا، ستلوّن من قبل كل ناقد وفقا لانتمائه، وهنا سنقف أمام تذبذبات لا حصر لها، لأننا سنجد من يدين نجيب محفوظ على الصعيد السياسي مثلا، ويقول إنه كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة وهو لذلك "يسجّل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها"[٣٥]. بل سنجد من يقول إن نجيب محفوظ "يرى العالم رؤية ميكانيكية تثبت العالم في قوانين ثابتة، وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين"، ولذلك فهو "يضرب في السطح لا في الجوهر"، و"بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال في صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلا من كيف؟ يضع لماذا"، وهذا كله يؤدي إلى وجود "بقايا الفكر البرجوازي" في شخصياته الروائية، والفكر البرجوازي يتخيّل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، والجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة[٣٦].

وعلى الطرف المقابل نجد من النقاد من يناقض هذه الأقوال جملة وتفصيلا، وعندها يصبح نجيب محفوظ من أفضل الكتاب الذين كتبوا عن الطبقة الوسطى، وأقدرهم تعبيرا على حلّ مشاكلها عند بعضهم[٣٧]. بل إن هذا الروائي قد أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة الوسطى، وحقيقة ظروفها الحضارية والتاريخية، وطبيعة القوى الاجتماعية تقديرا سليما[٣٨]. ولا ننسى أن أعمال نجيب محفوظ وفقا لكل ما مرّ معنا من هذه القيم الإيجابية "ينطوي على مدلول تقدمي كبير في مجتمع شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعادا لا معقولة"[٣٩]. وبالتالي فإن نصوصه مقدّمات للمذهب الإنساني، وهنا يكمن الدور المهم الذي أسهم في تأسيس المجتمع الديمقراطي التقدمي "في مجتمع شرقي غيبي لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية تضع الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ"[٤٠]. ولا شك أننا في هذا المنحى يمكن أن نجد تعارضا، وليس علينا أن نفاجأ إذا وجدنا ناقدا ينقله إلى مسار المذهب الإنساني المقابل له ليقول: "إن مسارك السياسي من الوفد إلى الماركسية"[٤١].

على المستوى الآخر ـ المستوى الديني ـ سنجد من يجعله يرى في الانتساب إلى الله "الحل الممكن والمقدور للإنسان في التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا"[٤٢]. وسنجد منهم من يكفّرونه ويجعلونه ملحدا مرتدا عن الإسلام، وهكذا دواليك، ففي كل مرّة تصيب عدوى النص صاحب النص، فيغدو نجيب محفوظ مثاليا مرة، وماديا مرة، ورجعيا مرة أخرى، "ثم تتحول المثالية إلى مذهب إنساني، واشتراكية صوفية من ناحية، ثم تتحول المادية إلى اشتراكية علمية، وماركسية من ناحية ثانية، وتتجلى التقدمية ـ بعد ذلك ـ في الكشف عن تناقضات طبقة وتظهر الرجعية قرينة للسبب نفسه ولا شيء بعد ذلك ـ أو أثناء ذلك ـ سوى فوضى الإسقاط، ... وبغض النظر عن التضاد الأيديولوجي الظاهر بين البحث عن قضايا البرجوازية الصغيرة، والبحث عن القيم الروحية، فإن البحثين وجهان لعملة واحدة هي الاستنطاق، وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنها تعرّضها للتشويه، وتفقدها أخصّ ما فيها وهو طبيعتها الأدبية"[٤٣].

بعد هذا التعريج النظري على أكثر ملامح الإسقاط النقدي التي تبلورت حول روايات نجيب محفوظ عامة، صار يمكننا أن نخوض في الإسقاط الذي خصّ رواية القاهرة الجديدة.

أ ـ *الإسقاط الديني*: نقصد بالإسقاط الديني ذلك الذي ينطلق من أساس ديني، سواء أكان يحاول جرّ محفوظ إلى الخط الإسلامي، أم كان يحاول تكفيره وإخراجه عن هذا الخط، ومن الطبيعي أن يكون للدين دور كبير جدا في مجتمع يستن قوانين حياته منه، ومن الطبيعي أن تقويم

رجـل أو عمل أو أي شيء في مجتمع لاهوتي كالذي ذكرنا، إنما يعتمد كثيرا على قربه أو بعده من القيم الدينية المغروسة في الصدور، ولذلك فإن التفات الروائي نجيب محفوظ إلى هذا الجانب ـ سلبا أو إيجابا ـ ليس بمستغرب، وكذلك فإن وجود إسقاط نقدي حول أعمال هذا الروائي هو أمر مشروع، ولكن من الجور أن يقصر بعض النقاد جهدهم كلّه حول هذا المحور، لا يرون غيره، على الرغم من اعترافهم بعظمة هذا الأديب واتساع أفقه، وتنوع موضوعاته، وكثرة أعماله.

الدكتور محمود موعد يرى أن "القراءة المحايدة لأعمال نجيب محفوظ تكشف عن شغل الدين المحور الأساسي لرواياته وقصصه القصيرة أيضا، وذلك بشكل كلي أو جزئي، ليس في رسم الشخصيات ومواقفها فحسب، وإنما في بناء العمل الفني واختيار الفضاء الروائي له"[٤٤] ونراه يصرّ دائما على هذه الفكرة حيث إننا نَلقى عند هذا الروائي أشكالا مختلفة للدين، "ولكن هذه الأشكال إما أن تكون ذات وجه إيجابي فعال أو وجه سلبي معوق مع ملاحظة أنه يتداخل هذان الوجهان ويختلف النظر إليهما من اتجاه معين، أو طبقة معينة، ومن رجل الشارع إلى المثقف"[٤٥]. وهذا في رأينا نوع من الدفاع المسبق عن الآراء التي قد تبدو متناقضة، وفي كل الأحوال فإن موقع الشخصية، وحجمها، وأبعادها، يتحدد عند الدكتور موعد "بعلاقتها بالدين سواء أكان ذلك في حال القبول له، أو الرفض أو التمرد"[٤٦]. كذلك نلاحظ الناقد محمد حسن عبد الله ينفي عن نجيب محفوظ في مقدمة كتابه، وفي خاتمته، جرّ نجيب محفوظ إلى قائمة الروائيين الإسلاميين، إلا أن كتابه كله قد خصص لتحقيق هذه الغاية، وقد لاحظ أحد النقاد هذا الأمر فقال: "إن الناقد ـ محمد حسن عبد الله ـ يسعى بكل ما أوتي من وسائل نقدية لأن يضع نجيب محفوظ في مصاف الكتاب الإسلاميين دون أن تكون لدى نجيب القدرة ـ قل الرغبة ـ في أن يكون منهم"[٤٧]. ولعل اللافت للنظر هذه الألفاظ التي كان يستعملها في طيات كتابه، والتي تعود كلها للمعجم الديني الصرف، مثل: "منحط الأخلاق، منحط الغرائز، اللمسة الروحية، الضمير، عالم الروح والمعجزات، العرض، الشرف،..."، ومنذ البدء يحاول الناقد أن يسوّغ للقارئ إيثاره ظاهرة جزئية هي الإسلامية والروحية[٤٨]، وقد أدرك أنه عزلها عن الرؤية الشاملة لأدبه ولذلك قال: إن "هذا لا يمنع الناقد أن يختار جانبا من جوانبه، ويؤثره بالحديث لأهميته، أو وضوحه، أو خفائه! والناقد لا يتخلى بمثل هذه الظروف عن دوره الأساسي وهو الكشف عن جماليات العمل الفني وقيمه، وتوثيق الصلة بين القارئ وهذا العمل"[٤٩]. وليس من قبيل استباق الأحداث أن نقول إن مثل هذه الدراسات كانت تبغي توثيق الصلة أو قطعها مع الكاتب لا مع العمل كما سنلاحظ لاحقا.

من خلال ما مرّ معنا صار يمكن التكهن بكيفية تناول الناقد محمد حسن عبد الله ـ النموذج الذي سنعتمده ـ لرواية القاهرة الجديدة، فلا مناص من أن شخصية "عبد المنعم" المتدينة والثانوية، إذا ما قيست إلى شخصية محجوب عبد الدايم، ستأخذ المكان الأول فيه، وستليها، من حيث الأهمية شخصية "علي طه" اليساري، لأنها وفقا لانتمائها ستدخل في حوار مباشر معها، أما شخصية محجوب (لب الرواية، وعامودها) فإن حركتها ستكتسب من هاتين الشخصيتين. ولا يأخذ الناقد على عبد المنعم الشاب المسلم سوى فردانيته، وبعده عن العمل الجماعي المنظم!![٥٠] فقد كان أولى لو انتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين، وناضل ضمن صفوفها، ونحن، وإن كنا نشجب هذه الرؤية، لا نلوم الناقد كثيرا، ذلك أننا في الطرف المقابل (الإسقاط الماركسي) سنجد من لا يرى في الرواية سوى علي طه اليساري.. والمهم أن الناقد سيتقاذفنا بإسقاطاته التي ستلوّن كل شيء في الرواية لصالح الفكرة التي انطلق منها مسبّقا، بل إن تعاطفه مع الشخصية اليسارية (علي

طه) يكمن في أنه انطلق من مكة "ولكنه لم يصل إلى موسكو، وهذا سرّ أخلاقياته الخاصة"[٥١] وفي أثناء ردّه على الناقد غالي شكري نلاحظ أنه يعلن الحرب عليه لمجرد نعته مأمون رضوان بأنه ذو ثقافة صفراء[٥٢] ويرى أن هذا التعبير "له إيحاء المرض والانحراف وضيق الأفق"[٥٣]، والواقع أن هذا الفهم الخاطئ جعله ينفعل ويخرج عن حدود النقد الأدبي[٥٤]، وما نراه هو أن هذا التعبير (الثقافة الصفراء) ناتج عن قراءة الكتب الصفراء، وهي كناية تطلق على المخطوطات والكتب القديمة التي يتحول فيها لون الورق نتيجة لتقادم الزمن إلى أصفر، ومن الطبيعي أن تكون كتب التراث عموما، الديني وغير الديني، كتبا صفراء، وفقا لهذا المفهوم، وهذا بدوره لا يسيء إلى مأمون رضوان، ذي الثقافة الدينية المعلنة.

صار بإمكاننا الآن أن نوجز مآخذنا على الإسقاط الديني بما يلي:

١ ـ هذا النوع من النقد يتعامل مع الرواية من خلال الموضوع الديني، ولو كان ثمة موضوعات أكثر أهمية، أي أن ما يهمه هو الشخصية الدينية التي يتعاطف معها الناقد تعاطفا مطلقا، وكذلك الشخصية التي لها علاقة مباشرة معها "الملحدة والضالة"، ولو أدّى الأمر إلى إهمال نصف العمل.

٢ ـ وجود الشخصية المؤمنة دليل توازن وقوة في الرواية، لأن لها دور الرد على الشخصيات الملحدة، مع ملاحظة مهمة هي: إن لم تكن في الرواية شخصية مؤمنة وفيها فقط شخصية ملحدة، سقطت هذه الرواية، وعندها يقوم الناقد نفسه بالرد عليها.

٣ ـ الشخصية المؤمنة ـ مهما كانت ثانوية ـ هي الشخصية الرئيسية عند هذا الناقد.

٤ ـ اللغة النقدية أقرب ما تكون إلى الوعظ والإرشاد والتنبيه، وحتى الكلمات المستعملة نقديا، تدور في فلك المعجم الأصولي الديني (منافقون، مأجورون، فتوى، مؤامرة اليسار، الزيغ، الإباحية..).

٥ ـ يهمل الإسقاط الديني أكثر الواجبات أهمية على النقد الأدبي، وهو النظر إلى فنيات الرواية، التي لولاها، ما دخلت الرواية هذا الجنس الأدبي.

إننا في نهاية كلامنا على الإسقاط الديني، نحب أن نؤكد أن كل ما وقع تحت هذا العنوان من نقد، إنما هو تكرار لهذا النموذج الذي أتينا عليه.

ب ـ الإسقاط الماركسي: لعل من نافل القول أن هذا النوع من الإسقاط النقدي هو نقيض النوع الأول الذي مرّ معنا، بل يمكننا القول إن التصادم قديم بين الاثنين، وكما أن الناقد الديني يطلب من النص أوليات لا غنى عنها، فإن الناقد الماركسي يطلب من النص نفسه أوليات أخرى مناقضة في طبيعتها للأولى، وفوضى الإسقاط تبرز كأوضح ما يكون إذا ما تنافس ناقدان على نص أدبي واحد، وبخاصة إذا كان كاتب النص قد حقق شهرة تجعل من تبنيه من قبل فئة معينة كسبا لها، فترى الناقد الأول يزين لك هذه الشخصية التي يراها محققة لمعتقداته، والثاني يزين الشخصية المناقضة للأولى، وفوضى الإسقاط تتجلى إذا كانت الشخصيتان ثانويتين، وهذا ما ظهر لنا، وسيظهر، فالناقد الديني ركّز على شخصية مأمون رضوان، والماركسي سيركز على شخصية علي طه، وكلتا الشخصيتين كما هو معروف دون شخصية محجوب أهمية، ولا ننسى أن النقاد الماركسيين الذين تناولوا الروائي نوعان: نوع نقم على الروائي لأنه في رأيهم ممثل البرجوازية الصغيرة، ونوع تبنى الروائي لأنه أحد الماركسيين الأصلاء.

في كتاب "في الثقافة المصرية" تناول الناقد عبد العظيم أنيس رواية القاهرة الجديدة، وبدأ بشخصية محجوب عبد الدايم على الشكل التالي: "في (فضيحة في القاهرة)[٥٥] نجد محجوب الشخصية الأولى فيها طالبا جامعيا فقيرا ينحدر من أسرة متواضعة، أبوه بسيط أصابه الشلل،

وابنه في المرحلة النهائية من التعليم الجامعي، والجامعة حين ذاك تموج بكل الأفكار: أفكار الذين يؤمنون بأنه لا حل لمشكلة مصر إلا بطرد الأجنبي، وقيام أفكار تحارب الخرافة بالعلم، والفردية بالإيمان بالمجتمع، وأفكار الذين بحثوا عن حل في الدين. وأنكروا ما نسميه نحن بالقضية الوطنية، ونادوا بما أسموه هم القضية الإسلامية، ولكن محجوب لا يحاول أن يتخذ موقفا من كل هذا، بل يستغرق حياته كلها في البحث عن الوظيفة إلى أن يكون قوادا..."(٥٦) بهذا القدر البسيط يتناول الناقد الشخصية الرئيسية في الرواية، وكما هو واضح فإن اقترابه من هذه الشخصية اقتراب خارجي الغاية منه الوصول إلى القضية الرئيسية، وهي أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية، ومن هنا فإن شخصية علي طه اليسارية لا يمكن أن تروق له. ذلك أن مفهوم نجيب محفوظ "عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية كقضية المعاهدة والدستور، هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته لنا في هذه الألوان الباهتة الميتة"(٥٧) وفي ضوء هذه المعطيات، فإن الناقد يرفض هذه الرواية المأساوية، لأنه لا يرى في القاهرة الجديدة إلا "قاهرة الأفاقين والقوادين والمنافقين والوزراء المرتشين، والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يعكس لنا أساسا إلا جانبا من القاهرة الجديدة، أما جوانبها الأخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية وإضرابات العمال النقابية فلن تجد لها أثرا يذكر عنده"(٥٨) لقد أصبح واضحا شكل الرواية الذي يطلبه الناقد، فيجب عليها أن تكون تعليمية تزرع الأفكار الماركسية "الطليعية" في عقول أبناء المجتمع، وعلى هذه الرواية أن تظهر نضال العمال والفلاحين في سبيل تحقيق مصالحهم، وإلا فالرواية غير مقبولة، إن القياس يجب ألا يكون بهذا الشكل، فالناقد أيضا لم يتعرض لفنيات الرواية، وكل همّه انحصر في إبراز عيوب محفوظ، هذا البرجوازي الصغير.

إن نقد أنيس في كتابه "في الثقافة المصرية" وعلى الرغم من الآراء الإنسانية التي يحتويها، لدليل قوي على الإسقاط النقدي بالمفهوم الذي أشرنا إليه في البداية، وما من شك في أننا نقدر ريادته فهو من أوائل النقاد الذين اعتنقوا الماركسية مبدءا يوم كانت في ذلك الوقت كفرا، وخروجا عن الجماعة.

الناقد الثاني الذي أولى هذه الرواية، من خلال شخصية علي طه تحديدا، اهتماما كبيرا هو أحمد محمد عطية، وهذا الناقد، في رأينا، متعاطف مع نجيب محفوظ تعاطف التلميذ مع أستاذه، يظهر هذا من خلال الإهداء الذي وجهه إلى نجيب محفوظ، ونحن لا نثبّت هذا الكلام من قبيل الإدانة، بل لنقول إن هذا التعاطف قد جعل كلام الناقد، في غير موضع، بعيدا عن الدقة، فلنستمع إليه يقول: إن "البطل الثوري لم يولد قط في الأدب العربي الحديث، وفي الرواية المصرية على وجه الخصوص، إلا على يد نجيب محفوظ، وبطله علي طه في القاهرة الجديدة، إن صيحات علي طه في القاهرة الجديدة من صميم العمل الثوري"(٥٩)، وهذا الكلام الكبير سرعان ما سينسحب منه الناقد تدريجيا، لأنه في موضع آخر يقول: "إن الثوري في القاهرة الجديدة وفي أدب نجيب محفوظ عموما بورجوازي متوسط وليس بروليتاريا .. علي طه مثلا في القاهرة الجديدة شاب أنيق، يرتدي ملابس كاملة، دائما يعيش حياة سعيدة أو يمكن أن نقول إنها سهلة معبدة..."(٦٠) وهذا الكلام - كما نلاحظ - يسحب أول صفة إيجابية من صفات الثوري، ذلك أنه ليس من "البروليتاريا" بحسب تعبير الناقد، أي أنه لا يمتلك المعاناة الحقيقية التي تجعل منه ثوريا ذا موقف ثابت. والناقد لا يكتفي بهذا ولكنه يسجل انسحابا آخر عندما يقول: "نلاحظ أن نجيب محفوظ تناول البطل الثوري تناولا سطحيا، فهو موصوف في الغالب من الخارج وليس من الداخل، وتصوير حياة البطل الثوري في أدب نجيب محفوظ كحياة ناقصة وسطحية يوحي بعدم خبرته

بعالم البطل الثوري"[٦١]. ولو تركنا كل هذا الكلام، وعدنا إلى تنظيم الأفكار بطريقة أخرى لرأينا الناقد في مكان آخر يقول: "إن سخط الثوري يقوده إلى العمل الثوري المنظم"[٦٢]. وعلي طه باعتراف الناقد لم يكتسب صفة الثوري المنظم، فهو رجل "سلبي" تسقط عنه صفة القيادة والبطولة وينتظر من غيره أن يقوده إلى النشاط الثوري المنظم[٦٣]. ألا يحق لنا بعد كل هذا أن نطالب بسحب صفة "الثوري" أصلا عن هذه الشخصية؟ إن علي طه، كما يتراءى لنا، شاب "ثورجي"، لا "ثوري" وإلا لما رأيناه بهذا القدر من السطحية، ولما اكتفى بالتنظير ورفع الشعارات التي تشبه نصيحة المتظاهرين من أجل الخبز، بأكل الكعك. وقد لاحظ الدكتور رجاء عيد أن الناقد قد بالغ بجعل علي طه أول ثوري، ولذلك بيّن أن وجهة نظره تختلف عن نظرة الناقد لأن هذا الثوري يمثل له "التذبذب والتقوقع والوقوف في منتصف الطريق، ينتظر من يرشده إلى طريق الثورية، وقد يكون الطريق خاطئا إلا أنه سرعان ما يندفع فيه، أي أن الثوري يمثل موقفا يخلو من ثورية في الحقيقة، إذ يظل متسكعا في طرقات الأفكار، ولا يعرف مستقرا، فسرعان ما تنتهي ثوريته إلى التخبط النفسي، والانصياع إلى أفكار تتناقض بين النزعة الدينية المتطرفة إلى أحضان الفلسفة المادية، يحسب أنها خلاصه الثوري، ثم الحيرة النفسية والرفض، مجرد الرفض لكل نظام، أملا في نظام يحلم بتحقيقه"[٦٤]. آخر ناقد سنقف عنده هو "غالي شكري" وما يهمنا هو أن الناقد يشعر كغيره بهشاشة الشخصية اليسارية في هذه الرواية، يقول: "يفتقد القائد منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار، وبينهما وبين الواقع. فلا نستشعر جوهر اليسار الذي يمثله علي طه... كما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذي يمثله مأمون رضوان..."[٦٥] والنظرة الموضوعية التي يتمتع بها الناقد تجعله يضع كل شخصية في موقعها الحقيقي، لأن كلا من مأمون رضوان وعلي طه لا يمثل الكثرة الغالبة في مجتمعنا، "فالأول يمثل الماضي الذاهب وإن كان موغلا في التطرف، والثاني يومئ إلى المستقبل رغم ضعف بنيته أما محجوب فيمثل السواد الغالب على حياتنا في ذلك الوقت، إنه يرى العلاقة الاجتماعية - في مختلف صورها - سلعة تباع وتشترى، وربما كانت لديه المرأة أرخص السلع. ولا شك أن روعة الفنان تركزت في دلالتين. أولاهما هذا التوازي المحكم بين التدهور الخلقي والفساد السياسي والقحط الاقتصادي، فقد أبرز الخيط القوي الذي يصلها جميعا. والدلالة الثانية هي الموضوعية التي تسلط الأضواء على الشخوص والأحداث بنسب متساوية - حسب الضرورة الفنية - ومع ذلك تعثر على موقف الفنان من الأثر العام للعمل الفني"[٦٦]. إن الناقد قد اكتشف العلاقة بين كل من التدهور الخلقي، والفساد السياسي، والقحط الاقتصادي، وهذا ما لم يقف عنده أحد من النقاد الماركسيين الذين لم ينظروا إلى "القاهرة الجديدة" إلا من خلال شخصية علي طه التي كانوا يريدونها ماركسية غير منقوصة. وقد اختلف الناقد أيضا مع عبد العظيم أنيس الذي طالب بقاهرة نظيفة توازي قاهرة الفساد والرشوة، ذلك أن شخصية محجوب تمثل سواد الشعب في ذلك الوقت، ولئن بالغ الروائي في القتامة فذلك لضرورات فنية، وجميل من الناقد أن يرى ذلك عندما يقول: "البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري. الضياع أرض المأساة. الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الاقتصادي والاجتماعي والضياع النفسي، الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي. الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة. جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والمعرفة، البناء هو مأساة الحرية، هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية"[٦٧]. ثمة أمر آخر يخالف فيه غالي شكري بقية النقاد وهو جدير بالتوقف، هذا الأمر يتعلق بالمصادفة التي جمعت أبا محجوب القادم من القرية مع زوجة الوزير في وقت واحد، مما أدى إلى الفضيحة التي

أنهت الرواية، وما يهمنا أن الناقد قد رفض الفهم الساذج لهذا الحدث، وجعل هذا اللقاء بمنزلة "اللحظة القدرية التي يستوحيها الفنان من سير الأحداث فيخرج بها من المنطلق والمألوف"[٦٨]. وهنا تخرج المصادفة من كونها حدثا روائيا لتصبح مشاركة في البناء المعماري للرواية. خلاصة القول أن النقاد الماركسيين يعتمدون على الجانب الفكري من العمل، وكثير منهم يحاكم النص الروائي من خلال فكره وحسب. ولا نظن أن صورة الإسقاط النقدي ستكتمل، ما لم نسلط الضوء على القسم الثالث، وهو الإسقاط النفسي.

ج ـ الإسقاط النفسي: في البدء لا بد أن ندرك أن علم النفس "جنس" والتحليل النفسي "نوع"، وهذا يعني أن التحليل النفسي ما هو إلا مدرسة من مدارس علم النفس، ومع هذا، فربما كان مصطلح "التحليل النفسي"[٦٩] المستعمل بكثرة لا يناسب إلا حالات العلاج المرضية التي يقوم بها الأطباء النفسانيون، أما عندما يتعلق الأمر بالأدب فإننا نفضل مصطلح الإسقاط النفسي، فالناقد الأدبي "النفسي" يتعامل مع الأدب من خلال الآلية نفسها التي يتعامل بها الناقد (الديني أو الماركسي)، فيحكم على النص من خلال الأفكار الجاهزة الموجودة لديه، وهي أفكار بعيدة عن "أدبية الأدب" وهذا ما أشار إليه "فرويد" نفسه في كتابه "موجز في التحليل النفسي" عندما قال: "تقدير الأثر النفسي تقديرا جماليا، وكذلك تفسير الموهبة الفنية، ليسا بواجبين يقوم بهما التحليل النفسي"[٧٠]. إن أول ما يلفت انتباه المطلع على هذا المنهج هو وجود تنويعات كثيرة جدا، فلئن كانت المدارس الرئيسية الثلاث هي مدرسة "فرويد" التي تعتمد على مبدأ اللذة قانونا وترى أن الأثر الفني أولا إنما هو "لغة الرغبة". ومدرسة "إدلر" التي تعتمد "مركب النقص" كآلية في الإبداع، ومدرسة "يونج" التي تنفرد بـ"اللاشعور الجمعي"، فإن التفريعات الناتجة عن هذه المدارس أكثر من أن تحصى، وهذا ما يجعلنا ـ نحن المتلقين ـ نضيع لدى قراءتنا دراسة أدبية من هذا النوع. ولعل ذلك لأن: "المثقفين المهتمين بالفنون والآداب والفلسفة والعلوم، والمبدعين الذين يتعاطون النقد بغير تخصص، يعتقدون واهمين أن منهج التأويل... النفسي أيسر من حيث الاستيعاب والتطبيق، رغم ما يتطلبه من تراكم معرفي يفوق طاقة الفرد الواحد، لذا نجدهم يرددون السائد من الأفكار، والعادي من الآراء، وكذا المتداول من وجهات النظر الاجتماعية والنفسية دون التعمق فيما يقتبسونه من أقوال العلماء والفلاسفة المختصين الخارجة عن مجال اختصاصهم، وفي حالة عدم الاقتباس، فإنهم يكتفون بترديد ما يوجد في الإبداع من وجهات النظر"[٧١].

كذلك نجد الناقد في الغالب، لا يصرّح كيف يتعامل مع النص، وضمن أي مستوى نفسي يضع دراسته، ولو كان الأمر يتعلق بواحدة من المدارس الرئيسية التي أتينا على ذكرها، لهان الأمر، ولكن التفريعات تؤدي بنا إلى ما يشبه الضياع، بل إننا نجد دراسات نفسية قوامها الشرح، ولا يعرف القارئ أنها نفسية إلا من تصريحات الناقد[٧٢]. وثمّة دراسات أخرى قوامها استبدال عبارات النص الأدبي برموز نفسية لاستخراج عقد محددة من هذا النص، فيخيل للقارئ أن أمثال هذه الدراسات من أكثر أنواع الإسقاط النقدي إسقاطا. ومع هذا، فإن الدراسات هذه لاقت، وما زالت تلاقي استحسانا في مجال الدراسات الأدبية، فهي تمد النص بأفق إضافي إن لم ينفعه، فإنه لا يضرّه. ولكن جدوى هذه الدراسات لا يتحقق بالشكل الأمثل إلا عندما يحقق شروطا عليه عدم التخلي عنها، منها أن يكون النص الأدبي ملائما للدراسة النفسية، من حيث الشخصيات، أو الموضوع؛ فمسرحية مثل "هاملت" مازالت إلى الآن تدرس من منظور هذا المنهج، وكل دراسة تزيدها غنى، بل إن شهرة هذه المسرحية زادت كثيرا بعد أن التفت إليها الدارسون النفسيون، وهذا يعني بالطبع أن هنالك أنواعا من الأدب لا تصلح لأمثال هذه الدراسات، ولا بدّ للقارئ الفطن

أن يدرك غثاثة بعض الدراسات النفسية التي تناولت روايات لا تصلح لهذا النوع من الدراسة، وهنا نفترق عن الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يرى أن كل رواية لدى كل الباحثين تصلح لأن تكون مادة للدراسة النفسية[٧٣]. أمر آخر عليه أن يتحقق في الدراسة النفسية، فقد ثبت لدى كل الباحثين أن لهذا المنهج عيوبا من أهمها أنه يعامل النص الأدبي بوصفه إنتاجًا مَرَضيًا، والأديب إنسان مصاب بالعصاب، وهذه الدراسات، كما أشرنا، تبتعد عن النواحي الجمالية والتذوقية[٧٤]. فغالبية النقاد يعاملون الشخصية معاملة الشخص الواقعي بل إن منهم من ينادي جهارا بأن الأولى بالنقد الذي يهمّه فهم الشخصية أن يتجه إلى علم النفس. فهو ولا شك قد خطا خطوات متقدمة في هذا الميدان[٧٥]. وهذا خلط واضح بين الشخصية الواقعية التي هي مجموعة الخصائص والسمات المميزة لشخص ما، والشخصية الروائية التي لا تكتمل أبعادها إلا من خلال البناء الروائي ككل.

سنقتصر في هذا البحث على دراسة جيدة للناقد سامي سويدان، حول الرواية (موضوع بحثنا)، والناقد يشير إلى أنه سيحاول مساءلة الرواية عن بنيتها الدلالية من خلال اللاوعي الكامن فيها، وعملنا سيقتصر في البداية على عرض هذه الدراسة بشكل سريع، ومن ثم نحاول محاورة أكثر مفارقها أهمية.

يبدأ الناقد دراسته بعنوانين أحدهما كبير والثاني صغير. الأول: المرأة والرجل / الفحولة والخصاء. والثاني: المطلع والبنية.

يعول الناقد كثيرا على مطلع الرواية الذي يتشكل عادة من الأسطر الأولى لأنه "أقرب ما يكون إلى مدخل الحلم الذي يشي بالرغبة المكبوتة، تمثل مسيرة الحلم شكلا من أشكال تحققها"[٧٦]. ويرى أن ثمة علاقة على المستوى الدلالي بين "قرص الشمس في السماء، والقبة الجامعية على الأرض، بين فوق وتحت، ذكر وأنثى"[٧٧]. ويلاحظ من هذه العلاقة أن القرص العلوي الذكوري ينتمي إلى القسم السفلي الأنثوي، وهذا القرص يبدو جزءًا من القبة الجامعية التي تمتلكه، وتسيطر عليه[٧٨]. يضاف إلى هذه العلاقة علاقة أخرى، بين الحار والبارد، فبرودة الطقس تمتص الحر الصادر عن قرص الشمس، وبعبارة أخرى، إن الأنثى تستل فحولة الذكر[٧٩]. وهذا يعني ضمن هذه العلاقة، أن الأنثى تستحوذ على القضيب باعتباره رمزًا ذكوريًا[٨٠]. والقضيب هنا هو استعادة أبوية ودال مجازي على اللاوعي[٨١]. وهذا يجعلنا ندرك ملاحظتين إضافيتين: الأولى تتعلق بقرص الشمس الذي يميل عن كبد السماء، أي أنه يمضي نحو مزيد من الوهن. والثانية ذكر كانون الثاني الذي يعلن فصل الشتاء الذي يعد بمزيد من البرودة، وهذا يعني أن هذا المقطع يقدم بنية ويشير إلى خط تطورها أيضا: إنها بنية تسيطر فيها النساء، أما الرجال فهم عناصر ملحقة بهن، إنهم أشبه بالقضيب الذي يحقق لهن بتملكه رغبة الامتلاء والتحكم[٨٢]. وهذا المقطع يعكس السيطرة الأنثوية على مدار الرواية كلها، وهذه هي المهمّة التي أخذ الناقد على عاتقه إثباتها، ففي المقطع التالي يدور الحديث عن فتيات الجامعة، وهذا يعني أن هناك اقتحاما أنثويا لموقع كان إلى ذلك الوقت ذكوريا (انتصار نسائي)، إضافة إلى أن حوار الطلاب يجمعنا بجملة من الثنائيات المتضادة قائمة بين الجامعة والله، الهوى والعلم، الشهوة والأخلاق، الطبيعة والتشريع، تتجه كلها نحو غلبة الطرف الأول على الثاني[٨٣]. بعد هذا يأخذ البحث على عاتقه تأكيد ما أسسه في البداية: استحضار الصورة العامة للمرأة عبر عنوان فرعي آخر هو: فحولة النساء، فالمرأة مسيطرة في علاقاتها مع الرجل، تملك المبادرة، وتتميز بسمات فحولية بارزة، بينما يظهر الرجل خاضعا لمشيئتها، مهددا دائما بالخصاء أو غياب الرجولة[٨٤]. وأولى الشخصيات التي يقف عندها الناقد هي شخصية إحسان شحاتة التي نالت إعجاب طلاب الجامعة، واختيارها بنفسها من يعجبها

رغم إرادة أهلها، وهي تبادر إلى قطع علاقتها مع الذكور، وحتى علاقتها مع قاسم بك فهمي لا تخرج عن هذا الإطار، فهي محظية لديه، ولكنه يبدو مملوكا لها أكثر مما هي مملوكته، وهي تلعب دور المعيل لأسرتها، كذلك تلعب دورا فحوليا تجاه محجوب، الخاضع لمشيئتها أيضا، بل إن الفضيحة التي أثارتها زوجة قاسم فهمي هي من صنع الأنثى، والأذى الذي لحق بإحسان لا يقاس تجاه الأذى الذي لحق بقاسم ومحجوب(٨٥). ويتابع الناقد بيان قوة "القضيبية" التي تتمتع بها الشخصيات النسائية في المجال "الزمكاني" مقابل خصاء الرجل، وذلك باستدعاء شخصية "إكرام نيروز" منشئة جمعية الضريرات، فهي صاحبة نفوذ واسع يمتد إلى وزارات كثيرة، وحتى الحفلة التي تقيمها يسيطر عليها الوجود النسائي(٨٦). وهذا كله يشي بوجود موقع فحولي قضيبي للمرأة، مقابل انعدام الفحولة، والخصاء لدى الرجل. بعد الانتهاء من هذا المقطع يبدأ الناقد بعنوان جديد هو "لاوعي النص: مغامرة ليبيدية". يحاول الناقد في هذا القسم عرض النص "على أنه وحدة متناقضة تتفاعل فيها "تيارات نفسية" متعددة تتألف وحدتها في النهاية، في سياق ما سبقت الإشارة إليه من خصاء يتهددها أو ينال منها، وذلك للتوصل إلى تحديد التيار أو الطرف المقصود أساسا بهذا الخطر، وما هي النتائج التي تمت بهذا الشأن، وكيف يمكن لهذا كله أن يؤلف بنية عامة نتمكن من خلالها استقراء بنية اللاوعي التي تحكمها؟"(٨٧) ثم يتوقف الناقد عند الشخصيات الرئيسية الثلاث ليجعل منها تسميات روائية للبنية النفسية، فمأمون رضوان يمثل الأنا الأعلى super ego، ومحجوب يمثل "الليبيدو" أو ما يعرف بمنطقة "الهو" Id أما علي طه فيمثل دور الأنا النفسية ـ الاجتماعية التي تقوم بدور الموفّق بين الأنا الأعلى والليبيدو ego (٨٨). ويستعرض الناقد جميع الأحداث التي تؤكد وجهة نظره، وعندما يصل إلى شخصية محجوب "الليبيدو الكامن في اللاوعي" الذي يسافر إلى بلدته "القناطر" بدلا من الذهاب إلى لقائه بالمرأة، وذلك للاطمئنان على أبيه المريض. يجعل الناقد هذه الحادثة قمعا مرتبطا بحضور أبوي، والأب هنا، ممثل للأنا الأعلى الذي يقمع الرغبات المحرمة، وتكون مشيئة الأب هذه نوعا من العقاب، والعقاب هنا نوع من الخصاء الذي يكمن بانتزاع المسبب الذي يتيح لمحجوب هنا ممارسة الجنس، وهو المال(٨٩). وهذا الحرمان يولّد كبْتًا لا ينهي المشكلة، ذلك أن "الليبيدو" نفسه متحفز لبلوغ مأربه، ولانتهاز الفرصة كي يتسرب أو يتدفق لتحقيق رغباته المحرمة(٩٠). وتتم عملية تنشيط الليبيدو على يد شيطان اللاوعي ممثلا في شخصية سالم الإخشيدي الذي يستقدم محجوب إلى حفلة إكرام نيروز، وعندما تتم الصفقة بين محجوب وقاسم، فإن قاسم هذا يحل محل الأب في تمويل محجوب، وهذا الاستبدال في الوقت نفسه "استبدال للاتجاه الذي يتطور فيه وضع الليبيدو من الخصاء المنحدر نحو الموت إلى إحياء يفضي إلى النعيم"(٩١). وضمن هذه الأجواء يكون "الليبيدو على أحسن ما يكون تألقا وحيوية بعد فترة النضوب والذبول التي عرفها في مرحلة الخصاء" (٩٢). ولكن هذا كله لا يمر دون ثمن باهظ تدفعه الذات، وهو الثمن الذي دفعه "محجوب عبد الدايم" في نهاية الرواية. وفي نهاية الدراسة يصل الناقد إلى نتيجة مفادها: "إذا كان الاتفاق مع الشيطان في غياب الأب والأنا الأعلى قد فتح الطريق أمام الليبيدو لينطلق، والرغبة اللاواعية أن تتحقق، فإن فسخ هذا الاتفاق مع حضور الأب والأنا الأعلى سيغلق الطريق أمامها وبشكل قاطع وعنيف"(٩٣). فخطورة الرغبة المحرمة التي "اقترفها" لا تترك سوى الموت خصاءً عقوبة لها، وتتخذ هذه العقوبة شكل البتر القمعي: سحب مذكرة الترقية إلى مدير مكتب الوزير، ونقله إلى أسوان، وهذا بدوره يترتب عليه حرمانه الساحق من كل المتع الذي عرفها منذ زواجه من إحسان، كما أن هناك خطر انفصال الأخيرة عنه، لأنها تحتقره من جهة، ولأنها تأخذ على عاتقها إعالة أسرتها، إضافة إلى

هـذا المـنفى الجـبري الـذي كـان يرتعد لمجرد سماع اسمه[٩٤]. إن هذه الدراسة التي قمنا بعرضها، هـيَ خـير مـثال يمـثل الإسـقاط النفسي؛ ففيها تتكامل ملامح المدرسة الفرويدية بشكل شبه كامل. كمـا أن فيها إيجابيات هذه المدرسة أيضا، إذ إنها حققت الغاية، ووضعت يدها بلفتة ذكية، على مكمـن "الرغـبة" بشخصـية محجـوب الموارة التي جعلها الناقد مقابلة لليبيدو، ومع هذا، فإن لنا، كمهـتمين بالـنقد الأدبي، بعض وجهات النظر التي نختلف بها مع هذه الدراسة، فبعيدا عن كون هـذه الدراسـة قـد نحت أدبية الرواية جانبا، هناك بعض القضايا التي نراها موضوعية، ولم يُعِرْها الناقد الاهتمام اللازم، منها:

١ ـ لقـد بـنى الناقد الدراسة كلها على المقطع الأول، وهنا لا نلوم الناقد بقدر ما نلوم الدراسة النفسـية الـتي تجعـل هذا الأمر شبه قانون يحتذى، والمقطع الأول هو مقدمة إنشائية، الغاية منها وضـع القـارئ في جـو العمـل الـروائي، وعليه يعلـق أكـبر الأمـل، فهـو الذي سيكون مفتاح العمل بالنسـبة للقـارئ، فإمـا يـتابع القراءة باهتمام، وإما يصيبه الملل ويترك العمل جانبا. أما أن تكون هذه الأسطر القليلة مادة تعكس ضمنها أحداث الرواية كلها، فهذا قسر لا مسوغ له، ولا نظن أحدا يعجـز عـن اسـتخراج مقـاطع افتتاحـية لـروايات عديدة، فيها شبه من هذه المقدمة، ولكن الرواية تتنافى أحداثها تماما مع هذه النتيجة، أي أن ما قام به الناقد لا يعد قاعدة علمية.

٢ ـ اخـتلاق هـذه العلاقـة الوهمـية بـين فـوق وتحـت، وذكـر وأنـثى.. ليصل إلى المتناقضات الثنائية الأخرى عندما يقول إنه توجد جملة من التناقضات قائمة "بين الجامعة والله، وبين الهوى والعـلم، وبـين الطبـيعة والتشـريع، تـتجه نحـو غلـبة الطرف الأول على الأخير، فالجامعة موضة حديـثة تنتشـر، وبالـتالي سـيتراجع عدوهـا "القديـم" الله. والفتيات سيقبلن على الجامعة بكثرة، ويزاحمن شبابها الذكور، ولن يخضع هذا التزاحم لغير قانون الطبيعة، مقابل قانون المجتمع، ولن يعـرف الـرحمة ولا الحشـمة (الأخلاقيـتين) بـل تـتحكم فيه الرذيلة (الشهوانية) ويسود فيه منطق القـوة، والقـوي هـنا هـو هـذا العنصـر النسـائي الوافد تحديدا، مقابل ذكر ضعيف، يتلقى الحدث بخضـوع..."[٩٥] والسـؤال الـذي يطـرح نفسه هو: لماذا جعل الله عدوا تاريخيا للجامعة، فلا يوجد مذهـب لاهوتي حرّم العلم على الفتيات؟ والأمر الآخر هو أين وجه الشبه والمنطق بين ثنائيات مثل الهـوى والعـلم، ....إلخ إن مفـاد كـلام الـناقد يعـني أن دخـول الطالبات إلى حرم الجامعة سيحلّ الهـوى محـل العـلم، والشهوة محل الأخلاق، وهذا ما عناه بقوله: (تتجه غلبة الطرف الأول على الأخير). إننا لا نرى مسوّغا لهذه الثنائيات سوى فوضى الإسقاط.

٣ ـ لم يـترك الـناقد شخصـية نسـائية في الـرواية كـلها إلا وجعلها مستحوذة على "قضيبية" الـرجل وفحولـته، ومحولـة إياه إلى ذكر يعاني من الخصاء، وهذا في رأينا، إسقاط إضافي من الناقد كـي يصـل أول الخـيط (المقطع الأول) بآخره. فإذا ما نهرت "تحية" قريبها محجوب عندما حاول تقبيـلها، فهـذا لا يعـني أنهـا أحرزت تفوقا حولت فيه خصمها إلى خصي، ذلك أن المبادرة الأولى "فعـل التقبيل" كانت ذكورية، وما فعلته الأنثى هنا سوى ردة فعل لفعل ذكوري أول، وهذا الكلام للأسـف، ينطبـق عـلى النسبة الكبيرة من الشخصيات النسائية، فإذا كانت إحسان قد استحوذت عـلى محجوب وقاسم، فإن قاسم هو من استحوذ عليها في البداية، وما محجوب إلا وسيلة "قذرة" دفـع بهـا قاسم، وقبلت بها إحسان مرغمة، وليس من قبيل المناقشة الرومانية، ولكننا نستطيع أن نجـد لكل شخصية نسائية تخريجا على هذا المنوال. ولئن دفع محجوب ثمنا لما فعل، فإن ما فعله قـام بـه بإرادتـه، ولم تسـتحوذ الأنـثى عـلى فحولته بقدر ما أهدر هو فحولته أمام الأنثى، وشتان الفرق بين الحالتين.

٤ ـ اللفتة الذكية التي حاول فيها الناقد أن يجعل الشخصيات الثلاث ممثلة لساحة الشعور، فيها شيء من القسرية، فشخصيات الرواية أربع لا ثلاث، وإذا كان الناقد قد عزل شخصية الصحفي "أحمد بدير" بدعوى أنها مضاعف للذات فإننا لا نقبل هذا التسويغ القائم على تلوين الشخصيات وفقا للخطة المرسومة من الناقد. صحيح أن هذه الشخصية تمثل حالة سلبية بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى، ولكنها موجودة، ودورها هو دور الرائي الذي يرى ويخزن ما يراه، وهذه المواصفات موجودة لدى فئة من فئات المجتمع، فهي لا تقوم بأية ردة فعل واضحة لما تراه. ويمكننا أيضا أن نحملها سلبية الصحافة التي لا تفعل شيئا يسير بالمجتمع إلى الأمام.

هذا أهم ما يمكن أن نسجله على "إسقاط" الناقد الدكتور سامي سويدان لـ"القاهرة الجديدة"، وما نريد أن نثبته هو أن ما قدّمه الناقد لهذه الرواية ليس قليلا، فهو أفق إضافي مشكور لم يتوصل إليه أحد من النقاد الآخرين، سواء على صعيد الشرح أو التفسير أو التحليل، كما سيتبين لنا لاحقا، وكما أشرنا في البداية فإن آفاقا كهذه إن لم تنفع العمل فإنها لا تضر به، وهذا شأن هذه الرواية التي لا نشك في أنها اغتنت من هذه القراءة.

٣ ـ *"القاهرة الجديدة" والتحليل الفني*:

التحليل الفني أسلوب نقدي جيد لأنه خليط متميّز ناتج عن عدد غير محدد من المسارب، فهو علم "منهجي موضوعي يعتمد في تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة، مثل علم النفس والجمال والمنطق والفلسفة والأخلاق، بل إنه يمتد ليشمل بعض المعايير التي نجدها في علوم البيولوجيا والكيمياء والرياضة، وخاصة عندما يحلل الكيان العضوي للعمل الفني، أو للتفاعل بين عناصره المختلفة" (٩٦). أضف إلى أنه مزيج من الذوق المصقول والحس المرهف والموهبة الجيدة، وكل هذا يعطينا في النهاية أقصى ما يمكن الخروج به، وهو توصيف النص بما هو عمل فني فريد بشكل يحدد معناه العام. وعلى الرغم من أن هذه القراءة سائدة بشكل كبير، فمن النادر أن نحصل على نموذج متكامل يجسدها بدقة، ذلك أن التحليل المنهجي للأعمال الأدبية لا يجنح إلى المدح والتقريظ، أو الذم والهجاء، "بل يضع الأعمال تحت ضوء هادئ وفاحص، بعيدا عن الحماس أو التعصب أو التحيّز. ويتخذ الناقد الموضوعي من العمل الفني نقطة انطلاق تعتمد عليها كل العناصر الداخلة في تشكيله، ولذلك فهو يرفض التشريح في عمله، لأن التشريح يعتمد على كل عنصر منفصلا عن الآخر، وبذلك يحيل العمل إلى أشلاء ميتة، في حين يقوم بدراسة الجزء في ضوء الكل، والكل في ضوء الجزء مع تحليل مدى الارتباط العضوي، والتجاوب الحي بينهما"(٩٧). كما أن ثمّة فرقا كبيرا بين قراءة العمل الفني بغية إصدار حكم قيمة عليه، وبين قراءته بغية فهمه وتقديره، "ففهم العمل الأدبي وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التي تحكمه محدثة التوازن أو ـ الاختلال ـ بين عناصره، وينبغي ألا ينفد صبر الناقد في أي مرحلة من المراحل فيقفز إلى الأحكام قفزا، كما أن القارئ ينبغي ألا يتعجل سماع حكم هذا الناقد"(٩٨). ذلك أن الأدب محتاج إلى "الإضاءة" أكثر من حاجته إلى "الحكم"، واحترام القارئ الذي هو هدف أي نقد، يتطلب من الناقد مساعدته على تطوير أدواته الخاصة التي تمكّنه من أن يرحل مستقلا في عالم الأديب، ولكن الحاصل أن القراءة التحليلية الفنية تأتي تجزيئية مرة، وممتلئة بأحكام القيمة مرة، ومبنية على المدح أو الذم في مرات أخرى. كل هذا يجعلنا نفتقد نقدًا فنيًا صرفًا، فتأتي القراءة خليطا بين الشرح والتفسير والإسقاط.

لن نعتمد على كتب محددة في دراستنا التطبيقية هذه، وذلك لوجود عدد كبير منها، ولكننا سنحاول أن نصنع "توليفة" تعكس لنا ماهية التحليل الفني منطلقين من أن هذه الكتب جميعا

تشكل سبيكة واحدة، وواضعين بالاعتبار، في الوقت نفسه، الاختلافات التي توجد بين هذه الكتب.

في "القاهرة الجديدة" أكثر النقاد أوْلوا المطلع اهتماما كبيرا على غرار ما فعل الناقد سامي سويدان، لكن إيحاء هذا المطلع ودلالته عند الناقد الفني لن يكون مماثلا لإيحائه ودلالته عند الناقد النفسي، فالناقد "سليمان الشطي" يرى أن الإشارات الدالة، والمتمثلة في النور المنبثق من القبة الجامعية إلى السماء أو العائد إليها توحي بأنه صار للعلم مكانة كبيرة، وصار بيده زمام المبادرة، وكأنها توحي بالإله الجديد. وهذه القبة صارت تحمل مرامي رمزية في أكثر من موضع "فالقبة قد ارتفعت إلى القمة رمزا للشموخ والعزة، موضحة العلاقة القائمة بين الاستواء والثقة الجديدة المتجسدة في هذا المبنى بعد أن تولت الجامعة القيادة. وتكتمل الدلالة الإيحائية حين يكمل المؤلف إطار الصورة، فتلك الثقة يقابلها من جانب آخر ما يناقضها، ففي السماء انطلقت حدآت حيارى، فإذا ربطنا بين هذه وتلك تكشف لنا حيرة الطلبة المنطلقين على الأرض"[99]. أما الناقدة فاطمة سعيد فترى أن نجيب محفوظ يريد أن يقول "من خلال الصورة الفنية للقبة الجامعية المتألهة، وهذه النورانية التي تنبثق منها. وهذا الأمل الكبير الذي ملأ النفوس حيث كانت الجامعة حديثة النشأة، وكانت معقدا للأمل في خلق مصر الحديثة، مع كل هذا، فهي أيضا يمكن أن تقدم أمثال محجوب عبد الدايم"[100]. وشخصية محجوب هذه لم توضع عبثا، وإنما "وضعت في أصعب الظروف لتكشف عجز الدولة عن تأمين أبنائها، وكان عجز الأب إذْ أصيب بالشلل فتوقف عن تحمل مسؤولية الأسرة"[101]. ومحجوب هذا قد عاش المأساة مباشرة، وهو "رمز للتمرد الضائع والممثل لجيله، وطرح هذا بحدة، وبصورة واضحة ومتطرفة"[102]. أما إحسان شحاتة فترتفع إلى مستوى "الرمز المعبر عن ضياع مصر، خاصة وأنها طرحت قضيتها على الاشتراكي دون غيره، فقد وضعت بين يديه المشكلة العامة. وارتضت منطوق الحل الذي يقدمه، وهو حل يرتضيه نجيب محفوظ للقضية المصرية. وسواء ارتفعت إحسان شحاتة إلى هذا، أو وقفت عند حدود كشف الفساد السياسي والإداري، فإن هذا لا يحد من شمولية المعنى الذي تقدمه هذه الشخصية حيث خذلها الاشتراكي المتعلق بالنظرية دون الإحساس بالواقع، وأسقطها الفساد المجسد في شخصية رجل المسؤولية الكبير" [103]. ولا ننسى أن لاختيار الجامعة مكانا، دلالة رمزية، فهي ترمز للجيل الجديد، كما أنها من الناحية الفكرية تقدم كل الحلول المطلوبة للأمة في نهضتها الحديثة[104]. أما من الناحية الفنية فتتميز رواية "القاهرة الجديدة" بأن رمزيتها واضحة[105]، وهي من أقل الروايات الرمزية، وربما يعود ذلك إلى أن وسائل الرمز لم تكن قد نضجت بعد عند نجيب محفوظ إلا أن هذه الرواية تشعرنا أن الروائي قد بدأ يمنح شخصياته دلالة رمزية، فاسم محجوب "يحمل معاني من الانعزال والبعد، ومحجوب شخص تخاصم مع مجتمعه، وناصبه العداء، كذلك نجد اسم "مأمون رضوان" اسما يوافق صاحبه المنتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين، ويرمز لعقيدته الثابتة التي أضْفَتْ على حياته معاني الأمن والطمأنينة"[106]. كذلك سنجد عنصر المصادفة معبرا عن فلسفة الكاتب، ومبرزا إيمانه بأثرها في حياة الإنسان[107]. إن غايتنا من وضع هذه الآراء المكثفة جنبا إلى جنب هو إظهار مدى الاختلاف بين تعامل الناقد الفني، وتعامل النقاد الآخرين الذين مروا معنا سابقا. ولكن، وعلى الرغم من هذا، فثمة نقاد "فنيون" تعاملوا مع أمثال هذه الروايات وفقا لآراء جاهزة رددها غيرهم، دون أن يمعنوا النظر فيها بشكل مناسب. فالناقد "رشيد العناني" يرى أن رواية القاهرة الجديدة هي "رواية تقليدية بسيطة مكتوبة حسب المنهج الطبيعي في فهم السلوك البشري والذي يؤكد على العنصر الحتمي لعنصر الوراثة البيولوجية والبيئة الاجتماعية على تكوين الفرد نفسيا وجسميا، وبالتالي سلوكيا. هذا هو المبدأ الذي يعتمده نجيب محفوظ في تصوير محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة: الشخصيتين الرئيسيتين في القاهرة الجديدة"[108].

والواقع أننا نستغرب وضع هذا الحكم الجزافي في هذا الموضع، لأن المنهج الطبيعي قد أثبت على بعض شخصيات الثلاثية كشخصية "ياسين" وابنه. أما أن نقسر هذا المنهج على جميع روايات نجيب محفوظ، ودون وجود براهين ثابتة فهذا ما لا نراه مناسبا. إن سلوك محجوب لم يتخذ هذا الشكل نتيجة لأثر الوراثة عليه، فما نعرفه عن أهله هو أنهم أناس بسطاء طيبون، وكان والده يرسل إليه قسطا كبيرا من مرتبه كي يتعلم. أما إحسان فإن ظروفها هي التي دفعت بها نحو الانحدار على الرغم من أن أبويها سيئان، وحبيبها "علي طه"، في رأينا، يتحمل قسما كبيرا مما آلت إليه، نتيجة تنظيره عليها. ولو كان أكثر إيجابية معها لكان مصيرها مختلفا تماما، ولعل أكبر دليل على سلامة معدنها هو عدم خيانتها لزوجها "محجوب" في الرحلة التي قاموا بها إلى القناطر على الرغم من احتقارها له داخليا. إن الناقد يعتمد في حكمه على كلام من الرواية نفسها فهو يستشهد بقول الروائي عن محجوب (ص٦ من الرواية): "لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه، ولكن تهيؤه لها نما معه منذ أمد بعيد. فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة" ويعلق الناقد على اقتباسه بقوله: "والشارع والفطرة هما بالطبع البيئة والاستعداد الوراثي أو الطبيعي"[١٠٩]. وهذا هو المأزق الذي نقع فيه نتيجة جرينا وراء قول الروائي سواء في رواياته أو أحاديثه، وما نراه هو أن محجوب لا يمثل إلا نفسه، وكلام الناقد هنا ليس كلام العارف بكل شيء، وإلا فكم واحدًا من القناطر مثل محجوب؟

هكذا تعامل النقاد الفنيون مع هذه الرواية، ولعل أهم نتيجة يمكن أن نسجلها هي أن الناقد لا يتوخى القراءة السريعة السهلة، وإنما يدخل دائما إلى المستوى الثاني، ويحاول البحث عن الدلالات الإضافية التي قد تكون موجودة في ثنايا السطور. وهدفه دائما يكمن في كيفية خروج هذا العمل على هيئة كيان فني إلى الوجود؟ ولذلك رأينا أن النقاد جميعا يبحثون في الدلالات الرمزية واللغوية للأسماء والأمكنة، كما ينظرون في الأساليب الخاصة للرواية، ويجعلونها محط اهتمامهم وعملهم النقدي. ولعلنا لاحظنا الفروق الواضحة بين النقد الذي يعتمد الشرح، وبين ذلك الذي يعتمد التفسير، والآخر الذي يعتمد الإسقاط بأنواعه، وبين النقد الذي يعتمد التحليل. ومما لا شك فيه أن التحليل الفني يخدم النص الروائي أكثر مما يخدمه أي نوع آخر من النقد الذي تناولناه بالعرض. ولكن السؤال الذي فرض نفسه علينا بإلحاح هو: هل يشكل التحليل الفني الدواء الناجع لكل نص أدبي؟ وبعبارة أخرى: هل يغني التحليل الفني عن بقية المناهج النقدية المتبعة؟ لا شك أن الإجابة ستكون بالنفي، ذلك لأننا مع المقولة الشهيرة: "إن العمل الأدبي الحقيقي أكبر من أن يحتويه أي منهج نقدي". ومع هذا فإن قراءة التحليل يمكن أن تضيء النص بشكل جيد ومتميز. وهي من أقرب القراءات "الجادة" للقارئ العام، لأنها تأخذ بيده نحو عالم النص الأدبي، وتفضي إليه بما يكون قد خفي من أسراره.

هذه أهم المناهج النقدية التي طُبِّقت على روايات نجيب محفوظ بشكل عام، عرضناها من خلال رواية "القاهرة الجديدة". نرجو أن نكون وفقنا في عرضها بشكل يعطي القارئ صورة عن حركة نقد الرواية العربية بشكل عام. باعتبار نجيب محفوظ واحدا من طليعة الروائيين العرب منذ أوائل الخمسينيات وحتى منتصف الثمانينيات، وتجدر الإشارة أن ثمّة أنواعًا أخرى من التحليل، كالتحليل اللغوي، والتحليل البنيوي،... لم نتطرق إليها في هذا البحث لأن هذه الرواية تعد من أوائل الروايات التي أنتجها نجيب محفوظ بعد الروايات الفرعونية (رادوبيس، وكفاح طيبة، وعبث الأقدار)، والحقبة الزمنية التي وجدت فيها هذه الرواية، وما تلاها من سنوات لم تسمح للنقد البنيوي وغيره، بأن يأخذ مكانه على الساحة النقدية.

الهوامش:

(١) انظر: اتجاهات الشعر في الثمانينيات، الأسبوع الأدبي، العدد ٢٦٥، ١٩٩١/٦/٦.

(٢) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ط١ — المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥، ٧٦.

(٣) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ط١ — بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦، ١٦. وانظر: ص ١٧.

(٤) المرجع نفسه، ١٣.

(٥) المرجع نفسه، ٢٠-٢١.

(٦) المرجع نفسه، ٢١.

(٧) نعيم اليافي، المغامرة النقدية، المعرفة، ١٩٩٢، العدد ٣٤٧، ٩٤.

(٨) من محاضرة ألقيت على طلاب الدراسات العليا بجامعة دمشق، تاريخ ١٩٩١/٤/٢٧.

(٩) نعيم اليافي، نجيب محفوظ وانعطاف الرواية العربية، المنتدى، العدد ٦٦، يناير، ١٩٨٩، ٥٥.

(١٠) جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١، ١٦٢.

(١١) المصدر نفسه، ١٦٣.

(١٢) للمزيد حول هذا المصطلح، ومصطلح التفسير الذي يليه، راجع مقالنا في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٦٧ وهو بعنوان: "إشكالية النقد حول روايات نجيب محفوظ".

(١٣) نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط١، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٩، ص١٩.

(١٤) الرجل والقمة، اختيار وتصنيف فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٥٨، عن مجلة الرسالة ٣٠ سبتمبر ١٩٤٦، ونحب أن نشير إلى أن المقال نفسه قد أرخ بتاريخ ٣٠ديسمبر ١٩٤٦ في كتاب "مصادر نقد الرواية"، ص١٩١.

(١٥) المصدر نفسه، ص٥٨.

(١٦) انظر: المصدر نفسه، ص٦٠-٦١.

(١٧) المصدر نفسه، ص٦٢.

(١٨) المصدر نفسه، ص٦٢.

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ص٦٤.

(٢٠) المصدر نفسه، ص٩٣.

(٢١) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص١١٧.

(٢٢) عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢، ص١١٧.

(٢٣) المصدر نفسه، ص١١٧. مع ملاحظة أن كلام غالي شكري مأخوذ من كتابه "أزمة الجنس في القصة العربية"، ط٣، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ص٩٠، وكلام العالم مأخوذ من مجلة الهلال، نوفمبر، ١٩٦٤، ص٥٦.

(٢٤) الرجل والقمة، ص١٨١.

(٢٥) المصدر نفسه، ص١٧٩.

(٢٦) المصدر نفسه، ص١٨١.

(٢٧) عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ط١، بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥، ص٤٤٣.

(٢٨) محمد يوسف نجم، فن القصة، ط٢، بيروت: دار بيروت، ١٩٥٦، ص٩٤ - ٩٥.

(٢٩) المصدر نفسه، ص٤٦-٤٧.

(٣٠) ك، غ، يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، ط١، اللاذقية: دار الحوار، ١٩٨٥، ص٢٨٩.

(٣١) المرجع نفسه، ص٢٨٩.

(٣٢) جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١، ص١٧٢.

(٣٣) ميخائيل باختين، الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، الكرمل، ع١٧، ص٨.

(٣٤) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط٢، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢، ص٦.

(٣٥) انظر: جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، فصول، م١، ع٣، ص١٦١ - ١٧٩.

(٣٦) انظر مقال أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير ١٩٦٦.

(٣٧) انظر: عبد المنعم صبحي، الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ، الكاتب، يناير، ١٩٦٣، ص٦٤.

(٣٨) صبري حافظ، الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ، الآداب، نوفمبر، ١٩٦٣، ص١٩- ٢٠.

(٣٩) جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ط٣، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٨، ص٥٢.

(٤٠) المصدر نفسه، ص١١١.

(٤١) رجاء النقاش، بين الوفد والماركسية، الهلال، فبراير، ١٩٧٠، ص٤٠.

(٤٢) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٨، ص ٤٥٠.

(٤٣) نقاد نجيب محفوظ، ص١٧٦.

(٤٤) محمود موعد، الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، الهدف، ع٩٣٤، ص٤٦.

(٤٥) المصدر نفسه، ص٦٠.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٦٠.

(٤٧) وائل عزيز، الحقيقة الغائبة وراء فوز نجيب محفوظ بالجائزة، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ١٩٨٩. ص ١١٣.

(٤٨) لملاحظة أن هذه الظاهرة الجزئية قد تحولت إلى كتاب كامل.

(٤٩) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٨، ص٩.

(٥٠) المصدر نفسه، ص١٥٦.

(٥١) المصدر نفسه، ص١٥٣.

(٥٢) المصدر نفسه، ص١٤٩.

(٥٣) المصدر نفسه، ص١٥٠.

(٥٤) المصدر نفسه، ص١٥٠-١٥٢.

(٥٥) "فضيحة في القاهرة" هو اسم الطبعة الأولى التي أصدرها نادي القصة لرواية "القاهرة الجديدة".

(٥٦) في الثقافة المصرية، ص١٥٤- ١٥٥.

(٥٧) المصدر نفسه، ص١٦٧.

(٥٨) المصدر نفسه، ص١٦٨.

(٥٩) أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧١، ص٣٦.

(٦٠) المصدر نفسه، ص٤٣-٤٤.

(٦١) المصدر نفسه، ص٤٤-٤٥.

(٦٢) المصدر نفسه، ص٣٩.

(٦٣) المصدر نفسه، ص٤٠.

(٦٤) رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط١، ١٩٨٩، ص٣٩٢ - ٣٩٣.

(٦٥) غالي شكري، المنتمي، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢، ص٢١٣.

(٦٦) غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٧٨، ص٩٠.

(٦٧) المنتمي، ص١٢٣.

(٦٨) المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٦٩) أطلق هذا المصطلح على مدرسة "فرويد" تحديدا، وهي تسمى الآن "مدرسة التحليل النفسي التقليدي".

(٧٠) انظر: جان كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دمشق: دار الفكر، ط١، ١٨٨٢، ص٢٥.

(٧١) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء: أفريقية الشرق، ١٩٩١، ص٧٩.

(٧٢) ينطبق هذا الكلام على كتاب يحيى الرخاوي، قراءات في أدب نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، وكذلك بعض دراسات جورج طرابيشي. لقد أشار "الرخاوي" إلى أن بعض دراساته ألقيت في مؤتمرات أقيمت للطب النفسي، أو نشرت في مجلة الطب النفسي، انظر صفحات (٩، ٤٩، ٩١، ١٥٧، ١٦٧).

(٧٣) انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، بيروت: دار العودة، ط٤، ١٩٨١، ص٢٥.

(٧٤) انظر: جودت إبراهيم، المنهج النفسي في تفسير الأدب، ملحق الأسبوع الأدبي رقم ٣٩ تاريخ ١٩٩٢/٩/٣.
وانظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص٤٩.

(٧٥) محمود منقذ الهاشمي، الرؤية النقدية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص١٠٢.

(٧٦) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦، ص٢٨. وقد بنى الناقد دراسته على المقطع التالي:
(مالت الشمس عن كبد السماء قليلا، ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة امتصت برودة يناير لظاها، وبثت في حناياها وداعة ورحمة، وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق، فلاحت كإله يبحث بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر، والسماء متجلية في صفاء، مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق، والهواء يتخبط بين الأشجار باردا، فترجع أوراقها أنينه ونحيبه). القاهرة الجديدة، ص٥.

(٧٧) المصدر نفسه، ص٢٩.

(٧٨) انظر: المصدر نفسه، ص٢٩.

(٧٩) انظر: المصدر نفسه، ص٢٩.

(٨٠) انظر: المصدر نفسه، ص٢٩.

(٨١) انظر: المصدر نفسه، ص٥٠. (الهامش رقم ١٧).

(٨٢) انظر: المصدر نفسه، ص٢٩-٣٠.

(٨٣) انظر: المصدر نفسه، ص٣٠-٣١.

(٨٤) انظر: المصدر نفسه، ص٣٢.

(٨٥) انظر: المصدر نفسه، ص٣٢-٣٣.

(٨٦) انظر: المصدر نفسه، ص٣٤-٣٥.

(٨٧) المصدر نفسه، ص٣٧.

(٨٨) انظر: المصدر نفسه، ص٣٧.

(٨٩) انظر: المصدر نفسه، ص٤١-٤٢.

(٩٠) انظر: المصدر نفسه، ص٤٢.

(٩١) المصدر نفسه، ص٤٤.

(٩٢) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٩٣) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٩٤) انظر: المصدر نفسه، ص٤٧. وانظر الهامش رقم / ٩٥ / ص٦٠.

(٩٥) المصدر نفسه، ص٣١.

(٩٦) نبيل راغب، النقد الفني، القاهرة: مكتبة مصر، ص٥.

(٩٧) المصدر نفسه، ص٥.

(٩٨) محمود الربيعي، قراءة الرواية، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٤، ص٩ ـ ١٠.

(٩٩) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الكويت: المطبعة العصرية، د.ت، ص٧١.

(١٠٠) فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨١، ص٣٧ ـ ٣٨.

(١٠١) المصدر نفسه، ص٣٢.

(١٠٢) الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص٦٧.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص٦٧.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص٧٠ـ ٧١.

(١٠٥) انظر: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، وقد جعلت الناقدة رمزية الروايات الأولى حتى الثلاثية رمزية موضوعية، أما روايات ما بعد الثلاثية فأطلقت عليها اسم: الرمزية الفنية.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص٤٧.

(١٠٧) انظر: المصدر نفسه، ص٤٧.

(١٠٨) رشيد العناني، عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته، القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٨، ص٦٥.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص٦٩.

حكاية بلا بداية ولا نهاية

تحولات المركز

أيمن بكر

"أنت دائما تتحدث عن لا- مركز، كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو، على الأقل، أن تفهم ما الإدراك؟ لأن الإدراك هو تحديدًا الطريقة التي يبدو بها العالم ذا مركز لي".

سيرجي دوبروفسكي

"أولاً أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز، إني أعتقد أن المركز وظيفة **function**، وليس وجودًا **being** أو واقعًا **reality** لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقًا".

جاك دريدا [1]

يمكننا فهم اعتراض جاك دريدا في الجملة الحوارية السابقة، بوصفه اعتراضا على طريقة فهم عبر عنها دوبروفسكي، تتعامل مع المركز الذي ينتظم مفردات البنية- ضمن قراءة بعينها - بوصفه كيانا ماديا ثابتا ومستقلا عن مفردات البنية وتفاعلاتها، أي بوصفه وجودا being يتمتع بثبات واستقلال مطلقين، تستمد منه البنية - رغم نشاط التفاعلات داخلها - ثباتا وانغلاقا وتجانسا. والتحول الذي يطالب به دريدا ليس إلغاء البنية ذات المركز من آليات تفكيرنا وإدراكنا للعالم (إن كان ذلك ممكنا بالأساس)، أو إلغاء المركز، وإنما أن نغير نظرتنا له، أو للمبدأ المنظم لمفردات البنية؛ فنتعامل معه بوصفه وظيفة function ضمن حركية نشطة غير محدودة لمفردات البنية، لا يبقى المركز بعيدا عن تفاعلاتها. الفرق إذن أننا إذا تعاملنا مع المركز بوصفه وظيفة وليس وجودا مستقلا ومسبقا وثابتا، انكسرت إطلاقيته، وأمكننا أن نبدل المراكز للبنية الواحدة، فتتبدل تبعا لذلك البنية نفسها؛ بعبارة أخرى لم تعد البنية بنية بالمعنى القديم، ستصبح احتمالا بنيويا ضمن احتمالات لا حصر لها، وسيصبح التركيز على بنيوية البنية مرهونا بفكرة المؤقتية وعدم الثبات وبالتالي عدم التجانس المطلق[2].

ويمكن التعامل مع رواية نجيب محفوظ القصيرة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" من المنظور السابق؛ بوصفها نموذجا على انقلاب مركزية المركز وتحولها في البنية الأكثر شهرة واستقرارا ظاهريا، بما يشكك في ثبات المركز ومطلقية استقلاله، وهو ما يؤدي إلى الشك العميق في ثبات البنية نفسها أيا كان نوعها (اجتماعية- ثقافية- قيمية...إلخ)؛ بعبارة أخرى يبدو في هذه الرواية أن هناك بنية ثقافية/اجتماعية مستقرة، وهي ذات مركز واضح، وما يحدث هو أن كلا من المركز وعلاقات البنية ينقلب بصورة تدريجية مع حركة الأحداث، لصالح الشخصيات الأكثر هامشية والأحداث الأكثر هامشية، الأشخاص والأحداث التي تنبعث غالبا من الذاكرة/ التاريخ متخذة شكلا تفسيريا في علاقتها بما يدور في الواقع. ويؤدي الانقلاب إلى انهيار البنية التي تبدو أكثر استقرارا، وانفتاح احتمالات الدلالة على عدد لا نهائي من البنيات المحتملة. رواية نجيب محفوظ هذه يمكن أن تُقرأ بوصفها محاولة لخلخلة الثبات الموهوم لأي بناء فكري/ تاريخي، أو قيمي/اجتماعي يدعي لنفسه ثباتا مطلقا واستقلالا مطلقا، لصالح فكرة التعدد والتفاعل غير المحدود لمفردات أية بنية، بما في ذلك مركزها المقترح. يؤثر ذلك مباشرة على فكرة استقلال المعاني أو التكوينات الفكرية؛ بحيث يمكننا أن نكتشف كيف يسكن الضد في ضده، وكيف يكون المناوئ بعضا مما يناوئه.

تحليل الرواية بناءً على المنظور السابق غير منفصل - كما سأحاول أن أثبت - عن تصور يقدمه النص لإشكالية العلاقة التقليدية التي شغلت المبدعين والمفكرين في النصف الأول من القرن العشرين، حول كيفيات نهوض الحضارة العربية، عن طريق التوفيق بين العلوم الطبيعية الحديثة والتراث الروحي الذي يشكل خصوصية ثقافية.

١- "حكاية بلا بداية ولا نهاية": انقلاب المركز

تبدأ الرواية بتصوير مشهد إنشادي لمريدي إحدى الطرق الصوفية، في مساحة من الفضاء يتوسطها الشخص الذي يبدو جزءا رئيسا من مكونات المركز، الذي يمتزج فيه المقام والبيت وشيخ الطريقة من عائلة الأكرم. البداية هكذا:

> هتف المنشد في نغمة بدائية:
>
> "يا سيدي الأكرم على بابك"
>
> فردد المريدون:
>
> " الله .. الله .. الله.."
>
> تابعت عيناه المشهد من خصاص نافذة ببهو الاستقبال. تابعتا موكب أهل الطريقة وهم ينشدون ويصفقون. على أنغام الناي ودق الدفوف وتحت البيارق ينشدون، تزاحموا حول الضريح وأمام البيت الكبير حتى امتلأت بهم الحارة. وتسللت إليه في موقفه وراء النافذة نسائم دافئة من الحديقة مترعة بأخلاط من روائح الفل والياسمين والحناء والقرنفل. لبث بمكانه في بذلته السوداء الأنيقة مغطى الرأس بعمامة مقلوزة، ينظر ويصغي باهتمام.
>
> "يا سيدي الأكرم على بابك"
>
> " الله .. الله.. الله.. "[٣].

يقدم المقطع السابق بنية مشهدية واضحة المعالم قوامها المريدون، الذين يشكلون حلقة حول المركز المتمثل في الضريح والبيت والشخص ذي البزة السوداء، هذه البنية الصغرى يمكن أن

ترمز إلى بنية أخرى أكبر وأكثر شمولا، هي بنية ثقافية/ اجتماعية تتشكل من طبقات متداخلة ومتفاعلة بصورة معقدة، تتمركز هذه الطبقات حول مجموعة من الأفكار بوصفها حقائق نهائية ومطلقة ومستقلة تماما عن الوعي والتاريخ البشريين.

ومن المألوف أن ينمو إلى جوار بنية الاعتقاد هذه إيمان عميق بالتجانس والنقاء المطلقين لتركيبة الأفكار محل الاعتقاد، وهو ما يبدو متمثلا في المشهد الافتتاحي للرواية؛ الذي يبدو ساعيا لتقديم حالة من التجانس والنقاء على مستوى الفعل البشري (الالتفاف المنتظم والهتاف الحماسي المنتظم كذلك)، يؤكده حضور الطبيعة المتمثلة في حديقة تفوح منها أطايب الروائح. غير أن هذا الوجود النقي يبدو مشوشا، وإطلاقيته غير مؤكدة، والعنصر المناوئ هنا يبدو أمرا غير لافت، لكنه يكتسب دلالته بالنظر إلى حركة الأحداث بعد ذلك. هذا العنصر المناوئ تمثله في المشهد الافتتاحي جملة "ينظر ويصغي باهتمام"، فبحسب أفكار اليقين والتجانس المطلق، والثبات الخارج عن حدود الفعل البشري الذي تمنحه بنية الاعتقاد، والذي يُفترض معه اعتياد آمن للأحداث سواء بالنسبة لآليات وقوعها أو استقبالها أو نتائجها، بحسب ما سبق يبدو من اللافت، بل وربما من الغريب، أن ينظر وريث الطريقة لما يحدث، أو يصغي إليه "باهتمام"؛ حيث يبدو أنه يفتش في هذا الزخم ذي الهيئة المتجانسة عن شيء ما؛ ربما عن الصوت النشاز غير المنتظم مع هارمونية الأداء، أو لعله منتبه بصورة زائدة للتأكد من التجانس المفترض، غير أن السعي للتأكد في حد ذاته يشير بطرف إلى وجود ما يدعو للشك في هذا التجانس نفسه.

العنصر الذي يبدو معكرا لحالة الصفاء المميزة للمشهد الافتتاحي سيأخذ في التصاعد والتشعب والنمو، متحولا إلى عدد كبير من العناصر المستقلة، بما يحقق الفكرة التي بدأ بها المقال، وهي انقلاب المركز بما يكسر مركزيته ويؤدي إلى تفتت البنية المستقرة، وقيام واقع مفتوح على احتمالات بنائية أخرى.

تبدو بنية الأفكار التي تمثل اعتقادا لا تنقصه الأسطورية معلنة عن نفسها منذ البداية كما أشرنا، ويستمر تقديمها بعد المشهد السابق عبر شخصية تلعب دور الراوي الداخلي الذي يقدم خطابا مزدوج التوجه؛ فهو على المستوى المباشر يوجه خطابا سرديا لجمهور المريدين الذين يتحلقون حول المقام والبيت والشيخ، مذكرا إياهم بمآثر "سيدي الأكرم الأكبر"، معبرا بهذا الخطاب المباشر عن القوة التي تعيد إنتاج السلطة الاجتماعية/الثقافية، وذلك بتأكيد تفرد المركز واستقلاليته، بما يعيد إنتاج علاقات البنية بهدف الحفاظ عليها. وفي الوقت نفسه يتوجه هذا الخطاب للقارئ الفعلي الذي يجهل — حتى هذه اللحظة – سبب هذا التحلق، ويجهل صاحب الضريح، وعلاقته بالشخص ذي البزة السوداء. هذا الخطاب المزدوج يقدم في الوقت نفسه مبررات وجود بنية الاعتقاد، وطبيعته، إنه اعتقاد يتخذ هيئة الاعتقاد الديني. يقول:

> وارتفع صوت مكتسح النبرة يطالب الجميع بالسكوت فساد الصمت. وراح يخطب قائلاً:
>
> "هنيئا لأهل مصر. هنيئا لمصر. اختارك الأكرم مأوى ومستقرا لشخصه ولذريته هنيئا لك يوم قصدك قادما من المشارق. على قدميه جاء. يستأنس وحوش البراري. يخترق الجبال، يسير فوق الماء، يفجر العيون في الصخر. وهلّ على القاهرة السعيدة كالبدر، وتجول في أطراف متباعدة حتى استقر به المقام في هذه البقعة الطاهرة حيث يقوم مسجده وضريحه. هنيئا يا مصر، وهنيئا يا حارتنا، حارة الأكرم وموطن ذريته ومريديه. منذ قرون خلت انبثق في هذا المكان نور أخذ يجذب

إليه فراشات من طالبي الهداية والغفران، وترك لكم المسجد والبيت الكبير. البيت الكبير مركز الروح والنور والهدى تدور حوله كواكب الأكرمية ما بين سوريا والعراق وتركيا ولبنان وفلسطين والجزيرة والهند وفارس وتونس والجزائر ومراكش وطرابلس. بيت هو القلب الخفاق لعالم روحي شامل. يا سيدي الأكرم تحية وسلاما. يا من جبت الأقطار كلها واخترت لمقامك هذا القطر، هذه العاصمة، هذه الحارة، هذا البيت. يا صانع الكرامات تحية وسلاما. ولآخر خلفائك وذريتك مولانا محمود الأكرم تحية وسلاما".

تعالت الهتافات من الأركان. ثم أنشد المنشدون وردد المريدون:

"الله..الله..الله"

"يا سيدي الأكرم على بابك" (حكاية بلا بداية.../٤-٥).

مرة أخرى تبدو بنية الاعتقاد الرمزية واضحة في المقطع السابق، ومركزها الذي تدور حوله مفرداتها محدد في قول الخطيب: "وترك لكم المسجد والبيت الكبير. البيت الكبير مركز الروح والنور والهدى تدور حوله كواكب الأكرمية". التشكيل السابق يشبه مجرة تدور كواكبها/مريدوها حول مركزها/نجمها/شيخها، وهي بنية تتخذ، كما المجرة، شكلا كونيا يبدو متعمدا أن يضم مراكز العالم القديم مهبط الديانات ومجال انتشارها الأول (سوريا والعراق وتركيا ولبنان وفلسطين والجزيرة والهند وفارس وتونس والجزائر ومراكش وطرابلس).

تبدأ الرواية إذن من بنية اعتقاد تبدو ظاهريا متماسكة ومستقرة ككل البنى الاعتقادية القائمة، بنية واضحة المركز، وغير واضحة الأفكار. فالمشكلة التي تحتل الصدارة هي: بنية الاعتقاد نفسها من زاوية ما يرتبط بها من أوهام النقاء والثبات المطلقين، لم تتعرض الرواية لأفكاره (سيدي الأكرم)، أو مساحات تمايزه عن غيره من أصحاب الكرامات، فالرواية لا تهتم بمناقشة تميز طائفة اعتقادية معينة عما سواها من الطوائف؛ إذ يبدو أن الزواية تناقش فكر الاعتقاد نفسه، عبر مناقشة البنى الاعتقادية في عمومها، البنى التي يصيبها التحول والتآكل والتبدل، بما يجعلها موسومة بالمؤقتية والحركية الداخلية نفسها التي تسم أية بنية أخرى لا تملك عباءة القداسة، حتى إن كانت إعلاناتها عن نفسها على العكس من ذلك تماما. التناقض بين مؤقتية البنية الاعتقادية وتحولاتها من ناحية، وتوهم ثباتها المطلق وصلاحيتها المطلقة من جهة أخرى ينتج عنه انفصال حاد في وعي المعتقدين، بين حركة التاريخ بمعناه العام؛ أي بكل ما يحويه من تفاعلات متحركة للأفكار والقيم، وبالتالي للنظم المتنوعة: اقتصادية واجتماعية وسياسية، بما في ذلك حركية بنية الاعتقاد نفسها في محاولاتها الاستجابة لهذا التاريخ، وبين الثبات الناتج من إصرارهم على التمسك ببنية اعتقاد يرونها أحادية متعالية لا تخضع لمنطق التغير؛ أي يرونها خارجة عن الأطر التاريخية. وهي بالضرورة قادرة على تمييز أية أفكار غير متجانسة مع طبيعتها، وتنقية نفسها من تلك الأفكار.

٢- حدود متمايزة

تظهر بصورة مبكرة عناصر التعكير المناوئة للحضور النقي الذي يصوره المشهد الافتتاحي، حيث يبدأ حوار ذو نبرة مختلفة بين الشيخ محمود (وريث الطريقة) والشيخ عمار (أحد أعوانه)،

حوار يتجاوز الظاهر ويتجاوز المطروح علنا، لينفذ مباشرة نحو المشكلات التي دعت (الوريث) إلى أن "ينظر ويصغي باهتمام" لموكب المريدين.

قال الشيخ محمود:

- من يرى موكبنا لا يتطرق إليه شك في استقرارنا

فقال الشيخ عمار بحماس:

- مازالت الدنيا بخير

هز الرجل رأسه في أسى متسائلا:

- ماذا جرى لحارتنا
- لا شيء، سحابة صيف، عبث أطفال ..
- إنك لا تؤمن بما تقول يا شيخ عمار، هل سبق أن نال لسان من الطريقة؟
- إنه جيل جديد عجيب يمتطي مركبة الشيطان.

قطب محمود الأكرم قائلا:

- يسخرون من الطريقة ومن المريدين، ومني شخصيا، ويرسلون النكات في مقاهي الحارة بكل وقاحة.
- وباء هذا الزمن، ماذا جرى لهذا الجيل؟ كيف هانت عليه مقدساته، ولكنه عبث أطفال ليس إلا. (حكاية بلا بداية../ ٥-٦).

تنطرح في الحوار السابق الإشكالية الرئيسة للرواية، ولكن بصورة لا تنبئ بالمسار الذي ستتخذه الأحداث. غير أن ما يعنينا في هذه المرحلة هو كيفية طرح الإشكالية بما يجعلها تبدو واضحة لا لبس فيها؛ بحيث يمكن - طبقا للحوار -- التعرف على طرفي الصراع دون ارتباك. في هذه المرحلة من الرواية تتخذ الإشكالية الشكل التالي: هناك بنية مستقرة ذات شرعية عامة تكتسب شكل البداهة أو الوضع الطبيعي، وهناك وضع طارئ يتناقض مع "طبيعية" هذا الوضع المستقر. العلاقة يتم التعبير عنها مجازيا في الحوار السابق كعلاقة بين الصحة والمرض، بين الجو الصحو والسحاب العابر، بين النضج وعبث الطفولة، بين الخير المطلق والشيطان، بين الوقار والاحترام، والسخرية الوقحة، ولنلاحظ مفردات (سحابة صيف، عبث أطفال [تكررت مرتين]، مركبة الشيطان، يسخرون، النكات، وقاحة).

هناك إذن تمايز بين الفريقين، لكنه تمايز مربك أيضا؛ لأنه لا يستطيع أن يستمر هكذا للنهاية؛ أي لا يمكنه أن يظل محتفظا بتخومه واضحةً. من البداية (تماما كما في المشهد الافتتاحي) هناك شيء ينبعث من النص يقلق هذا التمايز، أليس هؤلاء العابثون الأشرار هم من أبناء الحارة التي تؤمن كلها (أو هكذا أراد النص أن يوهم) بالطريقة الأكرمية؟ ألم يتشكل الحوار بصورة تبث القلق حين يصف المناوئين، بصورة تناقضية، بأنهم "جيل جديد"، كما يتم تأكيد التلاحم بين الجانبين بعد ذلك في قول الشيخ عمار موضحا كيف أن المريدين صبروا على تهكمات هذا "الجيل الجديد" لأن "أحدا منهم لم ينس أن الحارة أسرة واحدة" (حكاية بلا بداية../٦).

لنتأمل حركة الأحداث حتى هذه اللحظة بالنسبة لأطروحة المقال: هناك بنية تتمتع بنقاء واستقرار يبدوان مطلقين في البداية، ثم ينطرح المناوئ الذي ينغص الاستقرار ويعكر النقاء، يبدو هذا المناوئ هامشيا خارجيا، ثم يأخذ في التكشف بوصفه جزءا من البنية التي يسعى لنقضها. ولكن إلى أي حد هو كذلك؟ إلى أي حد هو جزء متداخل في البنية التي يحاول نقضها؟ حتى الآن لا نتعرف على طبيعة المعارضين من "الجيل الجديد"، غير أن الأحداث ستتكشف بالطريقة نفسها

التي فضلها المؤلف الضمني في هذا النص: سيظهر المعارضون تدريجيا بما يثبت انتماءهم للبنية، ولكن – مرة ثانية – إلى أي حد؟

لقد أخذ الشيخ محمود الأكرم الخطوة الأولى في سبيل الحفاظ على ثبات عاله ونقائه: إذ قام بدعوة وفد من المناوئين في محاولة لصرفهم عن غيهم، أو، بعبارة أخرى، في محاولة لابتلاعهم داخل حدود البنية التي يسعون للخروج عنها. يستمر الحوار بين الشيخ الأكرم والشيخ عمار:

- متى يجيئون؟
- لعلهم في الطريق إلينا
- ألا يوجد بينهم زعيم أو محرض أو ما شاكل ذلك؟
- ليس هناك تنظيم أو زعامة ولكن ثمة شاب يتسم بوقاحة مركزة يدعى علي عويس.

ضيق الشيخ [محمود الأكرم] عينيه متفكرا وقال:

- علي عويس! ..إني أعرف هذا الاسم أو على الأقل بعضه
- إنه ابن المرحوم عويس سواق الكارو.

استقام ظهر الرجل بغتة وتساءل:

- شقيق المدرّسة؟!
- شقيق زينب عويس المدرّسة. (حكاية بلا بداية../٨).

النص يهدف إلى إلقاء البذور كلها من البداية: بذور الأحداث، فاسم زينب عويس يتكرر على لسان الشيخ محمود بصورة توحي بوجود مسكوت عنه: كما يتكشف من خلال التذكر أن الشيخ محمود الأكرم نفسه قد تخرج في الجامعة (مدارس الدنيا) على غير هوى من أبيه، بما يضيف بعدا جديدا معقدا للمسألة: إنه ليس مجرد وريث لطريقة صوفية إيمانية تتميز بمساحة أساسية من اللاعقلانية العلمية، بل هو يحمل في داخله بذورا مناوئة اكتسبها في الجامعة. يتذكر الشيخ محمود الحوار التالي مع أبيه:

- لقد جئتك بالمعلمين ولكنك ترغب في دخول مدارس الدنيا.
- لا بأس من ذلك يا أبي؟
- كل علم فهو من عند الله.
- الحمد لله.
- ولكن العبرة بالجهاد وعليه يتوقف الطريق.
- سمعا وطاعة يا أبي.
- لكي تكون خليفة كما ينبغي لك.
- أجل يا أبي.
- إن علوم الدنيا لها نهاية أما جهاد الطريق فلا نهاية له. (حكاية بلا بداية../٩).

ينتهي هنا التذكر، مظهرا الأب قلقا من دخول ابنه (الوريث) "مدارس الدنيا"، فهو على وعي بخطورة التفتح العقلي ذي الصبغة العلمية التجريبية، على الطريقة التي تتخذ للمعرفة طريقا إلهاميا فيوضيا، كما هو شأن كل الطرق الصوفية: لذلك كان من الضروري أن يؤكد الأب الطريق التي يجب أن يتخذها ابنه أكثر من مرة. بداية من الاستسلام المتعض لدخول الابن مدارس الدنيا، مرورا بتأكيد أن "كل علم هو من عند الله"، انتهاء بالتقرير الذي يحاول إعلان محدودية العلوم الدنيوية العلمية، في مقابل لا محدودية المعرفة الصوفية الإلهامية، وذلك في الجملة الأخيرة.

محمـود الأكـرم نفسـه لـيس نقيا إذن على مستوى تركيب وعيه؛ حيث انزرعت فيه بذرة المعرفة العلمية التجريبية، التي يراها هو الشبح الذي يطارد نقاء بنيته الاعتقادية واستقرارها. يعلق الشيخ محمود على تداعي الذكرى السابقة شديدة الإيحاء:

- ياللذكـريات، عرفـنا ذات يـوم أسمـاء جذابـة كأرشمـيدس ونـيوتن. وحقـائق غريبة كالجزيء والحركة. ولم أتصور وقتذاك أنها ستطاردنا بعنف كالزمن. (حكاية بلا بداية../١٠).

يبدأ اللقاء بين الشيخ محمود والمناوئين بإيماءة تعبر عن موقف كل فريق؛ فالشيخ "مد يده منـتظرا تقبيـلها، ولكـن شـدت علـيها الأيـدي باحترام دون تقبيل" ، يحاول الشيخ استكشاف - وربمـا تثبيـت - حـدود سـلطته، ويعلـن الضـيوف وضعيتهم كمناوئين لها. يوصف المناوئون بأنهم "طلـبة بالجامعـة بالآداب خاصة، ما عدا واحدًا بالهندسة، وآخر بالعلوم هو علي عويس". الوحيد الـذي يـتم تعـريفه بالاسم هو طالب العلوم، الكلية التي درس فيها الشيخ محمود. لا يقف التشابه عـند هـذا الحد، بل هناك رابط آخر يبدو غائما عند هذه النقطة من السرد. يتفحص الشيخ محمود علـي عويـس سـريعا وتصـيبه مشـاعر غامضـة: "لمـح قسمات غير غريبة، كنغمة قديمة عزفت بعد نسـيان، ونظرة حركت باطنه بقوة مذهلة. فسرها بالحنق فاستعاذ بالله من الشيطان في سره ولكنها كانت ألصق بالقلق والحيرة" (حكاية بلا بداية../١٠).

الشـيخ محمـود يجـتهد في تفسير الهزة الداخلية التي أصابته عند تأمل علي عويس، تلك الـنغمة القديمـة. ثـم ألا يمكـن أن نظـن تحـرك بـاطن الشيخ نتيجة لتحرك الجزء المناوئ في وعيه عـندما تجسـد أمامـه في هيـئة علي عويس؟ هذا محتمل بقوة؛ فالشاب يردد بثبات وبصوت مرتفع الأفكار الباهتة التي جالت همسا بخاطر الشيخ قبل المقابلة. يدور الحوار التالي:

... تساءل الشيخ بحرارة:

- ألا تعـلمون أنه لولا الأكرم، ولولا الأكرمية لما كان لحارتكم ذكر ولا لأهلها شأن أو أمل.

فقال علي عويس بثبات:

- الدنيا تتغير بلا توقف أو رحمة يا مولانا.
- ولكن الحقائق باقية خالدة.
- التغير هو الشيء الوحيد الخالد يا مولانا!
- التغير؟!
- التغير في كل يوم، في كل ساعة، في كل لحظة.
- أراك تتعلق بظاهر كاذب خداع.
- معـذرة يـا سـيدي فالظاهـر الكـاذب هـو الجمـود (حكايـة بـلا بداية../١٢-١٣).

انطلقـنا مـن فكـرة أن بعض البنيات الفكرية/الاعتقادية تدعي لنفسها ثباتا ونقاء مطلقين، وهـو أمر يقوم على وجود مركز يحاول الإيهام بأنه خارج حدود التفاعلات النشطة لمفردات البنية، بمـا يضـمن اسـتقرارها، كمـا اقترحـنا أن هـذه الـرواية تحـاول أن تسلط الضوء على عدم إمكان تتحـلى بنـية فكرية ما بالنقاء أو الثبات المطلقين، فهي مشوبة من داخلها بما يقلق هذين الأمرين، ويـنقض فكـرة الإطلاق، بل ويفتح البنية على احتمالات بنائية لا حدود لها. وكان التساؤل الأخير هو: إلى أي حد يكون العنصر المناوئ للبنية جزءا منها؟

يـبدو لـنا أن الـرواية لم تكـتف بـالقلق الداخلي لدى الشيخ، والناتج من ذلك الجزء الذي ينـتمي لـنطق المعرفة العلمية التجريبية، لكنها تتطور لتخلق علائق بين الشخصية التي تجسد هذا

المنطق المؤمن بالديمومة والحركة والرؤية العلمية التجريبية للعالم، وبين الشيخ محمود وريث الطريقة وأهم مكونات مركز البنية الاعتقادية التي يدور حولها الصراع. ينتهي الحوار بين الشيخ والطلاب بإصرار كل طرف على ما يعتقد، بما يبدو معه التمايز واضحا بين البنيتين اللتين يمثلهما طرفا الحوار، ومن الواضح أن الصراع لا يتوقف فقط عند حدود إثبات جدارة تكوينين معرفيين متناقضين في منطلقاتهما(المعرفة الإشراقية الصوفية، والمعرفة العلمية)، بل يجر معه صراعا آخر يتوازى معه ويرتبط به في آن؛ هو صراع على مساحات السلطة باختلاف تشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

يستخدم الشيخ محمود سلطته في العصف بالمناوئين، حيث يتم القبض عليهم جميعا، وهنا يتدخل عنصر جديد في الحبكة يمنع من إبقاء الوضع على ما هو عليه من التمايز بين الفريقين، تظهر شخصية زينب عويس: المدرِّسة أخت علي، التي تلتقي بالشيخ في محاولة لدفعه إلى تخليص أخيها من الاعتقال الذي تسبب فيه. الحوار بين الشيخ وزينب يجر الصراع إلى مساحات أخرى. تلقي زينب عدة اتهامات تحرك وعي القارئ إلى احتمالات أخرى، فيما يتصل بصورة الشيخ محمود وأسرته: الشيخ محمود الذي بدأ النص واستمر لفترة محاولا إلصاق شخصيته بجانب دلالي واحد يتخذ دوما أبعادا إيجابية (هو الوريث التقي، ذو الهيبة والسماحة، والمنادي دوما بالحب والتلاحم وكرم الأخلاق). ولعل نهاية حواره مع الشباب الجامعي أن تعبر بوضوح عن هذه الصفات رغم ما يبدو من تطاولهم عليه، ينتهي مشهد الحوار بقول الشيخ محمود: "سأفعل ما يمليه الحب عليَّ، حبنا لمقدساتنا، وحبنا للمريدين الأبرياء! وتبادلا نظرة طويلة" (حكاية بلا بداية../١٩).

ظهور زينب يشوش هذا النقاء المدعى، إنها تعلن أن الشيخ هو السبب في اعتقال أخيها وزملائه، وتتجاوز ذلك بصورة جريئة (دون أن يكون هناك ما يبرر الجرأة عند هذه النقطة من السرد) مشككة في إيمان الشيخ محمود، جالبة لمساحة الضوء السردي أفكارا أخرى تربك الصورة الإيجابية المثالية التي حاول النص الحفاظ عليها حتى الآن للشيخ. وهذا جزء أراه دالا من الحوار بينهما:

- لست أطلب شفاعتك ولكني أطالبك بإصلاح خطئك.

قطَب قائلا:

- اقتلعي هذا الوهم من رأسك.
- ليس وهما ما أعتقد، إنك أكبر من أي وهم!
- سامحك الله.
- إنه يسامح الولايا والضعفاء والمخدوعين والمغلوبين على أمرهم ولكنه لا يسامح الأشرار والمنافقين.
- صدقيني..
- لا أستطيع أن أصدقك.
- لا دخل لي فيما حصل لأخيك
- أنت أبلغت عنه أو أحد من رجالك بإيعاز منك.

هز رأسه هزة المتسامح وقال:

- لم يكن بحاجة لمن يشي به، ارتفعت أصواتهم في كل مكان، ودوت ضحكاتهم بالآراء الهدامة.
- ليس فيما قالوا جريمة ولكن انقلب الحال بعد مجيئهم لمقابلتك..

(...)

- كلا ولكنهم لا يؤمنون بالله، لا يؤمنون بشيء
- أتؤمن بالله أنت؟
- أيتها الجارة ..اتقي الله..
- ماذا لديك من درجات الإيمان التي تحفظها عن ظهر قلب؟
- لا تحكمي على رجل لم تريه منذ عمر طويل
- كثيرون — حتى من مريديك – يعرفونك على حقيقتك..
- لا تعرّضي بقوم يدينون لي بالولاية
- إنهم يطيعون نداء المصالح.
- ليسعك حلمي إلى ما لا نهاية.
- لم يغضبك كفره المزعوم ولكن أغضبك رأيه في عماراتك الشاهقة في وسط المدينة.. (حكاية بلا بداية../٢٢-٢٣).

هناك مجموعة من الملاحظات على هذا الحوار العاصف: أولها، ما سبب جرأة زينب في الحديث مع الشيخ؟ يبدو أنها تعرف ما يقوي نبرتها الحادة في اتهامها، وهناك بعض إشارات لعلاقة سابقة جمعت بين زينب والشيخ؛ وذلك حين قال لها محمود الأكرم في بداية الحوار قبل الجزء المقتطف السابق: "الحق أنني نسيت لدى رؤيتك كل شيء" (حكاية بلا بداية../٢١). ثم جملة: "لا تحكمي على رجل لم تريه منذ عمر طويل"، ثم جملة أخرى بعد ذلك أشد وقعا؛ حين تقول زينب مستمرة في تشككها الحاد: "إني عاجزة عن تصديقك، لدي من الأسباب ما يحملني على إساءة الظن بك دائما وإلى الأبد. ولكني ما كنت أتصور أنك ستلاحقني بالأذى بعد جيل!" (حكاية بلا بداية../٢٣-٢٤). هناك إذن في التاريخ ما يربط زينب ومحمود، وسيكون من أوائل التوقعات أن قصة حب جمعتهما وأن محمود الأكرم — استنادا للمرارة في نبرة زينب – قد تخلى عنها مخلفا في روحها جروحا لا تشفى. إن الحوار المهم بين زينب والشيخ ينتهي بجملة حوارية أحادية الصوت ومنفصلة عن الحوار السابق لها. وغير متصلة بما بعدها؛ بمعنى أنها جملة موضوعة بصورة مستقلة بين علامات تدل على انفصالها، وعلى أنها آتية من التاريخ، من ذاكرة الشيخ محمود؛ تماما كالحوار الذي أثبتناه سابقا بينه وبين أبيه حول علوم الدنيا. هذه الجملة وضعت في الصفحة مباشرة بعد حوار زينب والشيخ، وكانت على المستوى التشكيلي كما يلي:

* * *

- في هذا البيت المقدس! وفي هذه الحجرة المباركة، عليك لعنة الله.

* * *

همّ بقول شيء قبل أن تختفي ولكنه أطبق فاه، ثم ذهب إلى النافذة فأزاح الستارة وألقى نظرة يتابع مسيرها.. (حكاية بلا بداية../ ٢٦).

هكذا ينتهي الحوار والفصل الثاني، ومن الواضح أن جملة التذكر المنفصلة السابقة – وهو ما سيتأكد بعد ذلك – تمثل مفتاحا لسرد مكتنز[4] تفجّر من ذاكرة الشيخ، ويستطيع كل قارئ أن يتخيله بطريقته، وبالإمكان تخيله بناء على الإشارة النصية كالآتي:

ارتبط محمود الأكرم وزينب عويس في شبابهما بعلاقة حب، (وربما علاقة استغلال من طرف محمود الأكرم نتيجة موقعه الاجتماعي وثرائه) وكانا يخفيان علاقتهما بسبب حداثة سنيهما، ونظرا للفوارق الطبقية الضخمة بين عائلتيهما، لكن محمودا كان مستمرا في علاقته بزينب، وكان يلقاها سرا في بيت الأكرم الذي يقع – كالضريح وشخص الأكرم – في المركز من بنية اعتقاد الطريقة الأكرمية. وكان اللقاء تحديدا في الغرفة نفسها التي يعدها الشيخ الأكرم (أبو

محمـود) مقـرا لجلوسـه واستقبال المريدين، الغرفة التي دار فيها اللقاء الأخير بين محمود وزينب. وفي يـوم من الأيام فاجأ الأكرم الأب محمودا وهو مع زينب في وضع جنسي (يمكن أن يتنوع تخيلنا لمداه) في بيـت الأكرمـية وفي هـذه الغـرفة بـالذات. فصـرخ فـيه (وربما تمتم بصوت مكتوم لتجنب الفضيحة): "في هذا البيت المقدس! وفي هذه الحجرة المباركة، عليك لعنة الله".

٣- انهيار الحدود

تدريجـيا يـتحرك الـنص نحـو إزالـة الفـوارق الموهومـة بـين بنـية الأفكار الاعتقادية التي تكتسـب بعـدا تقديسـيا، وبـين ما عداها من البنيات التي لا تملك هذا الغطاء المقدس. يحدث ذلك حـتى هـذه اللحظة بإزالـة القداسـة عـن عنصـرين مـن عناصر المركز بالنسبة لبنية اعتقاد الطريقة الأكرمـية: العنصـر الأول هـو الشـيخ محمـود نفسـه، الـذي لا يمكـن وصـفه بنقاء الجوهر، وصفاء الـتكوين بوصـفه وريـثا للأكرمـية، كمـا يحـب أن يـبدو. إذ إنه خريج كلية العلوم؛ أي هو محمّل بجـزء مـن الوعـي المغايـر والمناوئ لطريقته/بنيته المعلنة. وهو متهم في زهده ونقاء ذمته المالية، كما أنه — طبقا للجملة التي تمثل مفتاحا للسرد المكتنز السابق، وكما سيتأكد بعد ذلك - قد ارتكب في شـبابه واحـدة مـن أشنع الكبائر بالنسبة لقيم بنيته. العنصر الثاني هو بيت الأكرمية الذي لم يسلم من كونه محلا للفاحشة التي أتاها محمود وغيره من عائلة الأكرم.

يظهـر في الفصـل الثالـث مـا يؤكـد تلـوث البيـت الكـبير، والشـيخ الأكـرم الأول صاحب الطـريقة، وسـلوك الأسـرة ككـل؛ وذلك عن طريق منشور يوزعه علي عويس ورفاقه يتناول الطريقة الأكرمـية، لكـنه في الواقـع ينصبّ على مركز الطريقة الذي اقترحنا مكوناته في بداية المقال. ويمثل المقطـع الـتالي لحظـة الارتطـام القصوى بين البنيتين اللتين كانتا فيما مضى تبدوان متمايزتين، بما يشير إلى بداية انهيار الحدود بينهما:

... أخـرج [الشـيخ عمار] من جيب جلبابه نشرة على هيئة كتاب بغير غلاف ... تلقاها الشيخ متجهما...

— يـا له من عنوان غريب. "ماذا يُعرف عن الأكرمية"، ولكن من ذا الذي لا يعرف كل شيء عن الأكرمية؟!

نظر في عيني الرجل متظاهرا بالاستهانة ثم سأله:

— أقرأتها؟

— نعم يا مولاي

— مهاترات؟!

— نفثات شيطان رجيم

— هل وزعت على نطاق واسع؟

— على جميع من يعرفون القراءة في حارتنا.

— (...)

— هل يحرمنا ما جاء بها من الحياة أو يصد الحياة عنا؟

— معاذ الله يا مولاي

— (...)

ومضى يقرأ بسرعة وهو صامت وتند عنه كلمات من آن لآن.

— توجـد مقدمـة، مـا شـاء الله، كمـا يلـيق بالكتب العلمية، ماذا تقـول المقدمة؟ .. " الحقيقة هي الحقيقة، لا تحتاج إلى أسباب تـبرر نشـرها عـلى الـناس، علينـا أن نتقبـلها دون تحـريف

وبشـجاعة تلـيق بالبشر وإن تغير أسلوب حياتنا ليتوافق معها.
فـنحن لا ننشـرها بقصد الإسـاءة إلى أحـد، ولكـن إيثارا للحق
ونشـدانا لـلخير" مـا شـاء الله، أي حقـيقة يـا أوغـاد؟ أبـواب
ثلاثـة؟ أي أبـواب أيهـا اللـئام؟ الـباب الأول عـن "البيـت
الكـبير"، والثاني عن "الأكرم صاحب الطريقة الأول"، والثالث
عـن "السلوك في الأسرة الأكرمية"، ما شاء الله .. ما شاء الله..
(حكاية بلا بداية../٢٨-٢٩).

يتـناول المنشـور البيـت الكـبير، والشيخ الأكـرم الأول صـاحب الطريقة (الذي أصبح الآن ممثلا في الضريح)، ثم سلوك الأسرة الأكرمية (وأهمهم في هذا السياق هو محمود الوريث).

الصدام الـذي يسـببه المنشـور يتجلى في رد فعل محمود الأكرم وقد أخذ يتخلى عن أقنعة السـماحة والـرحابة والحب التي كان مصرا عليها حتى الآن، بلغت الأمور ذروتها ولم يعد بمقدوره احـتمالها، ومـع ذوبان الأقنعة بدأ ذوبان التخوم بين ثنائيات المعاني التي كان يصر الشيخ محمود مـن قـبل عـلى انفصـالها وتمايـزها، وعلى احتواء نفسه للخيِّر الإيجابي منها؛ لم يعد بالإمكان أن نـلمح الحـب بعـيدا عـن الكـره، أو التسـامح بمعـزل عـن الحقـد، أو العـدل بمعـزل عن الظلم، أو الخطيـئة بعيدا عن الطهر.. إلخ. لقد كانت الضربة في مركز البنية، في المركز تماما، ولم تكن ضربة واهـنة مـن بنـية مـناوئة ضعيفة. بل كانت ضربة شديدة القوة من بنية موازية تطرح نفسها بديلا، هـي بنـية مـتداخلة في الآن ذاتـه مـع بنـية الاعـتقاد الراسخة على مستوى المنطلقات (ألا يتحدث المنشـور عـن حقـائق أيضـا؟!). الصدام يهـدم الحواجز الموهومة بين بنيتين لهما منطلقات فلسفية مـتقاربة، وتحديـدا يهـدم الـتخوم الـتي اصطنعتها بنية الاعتقاد المغلفة بالقداسة حول نفسها سواء بالنسبة لمستوى اللغة، أو ما يسم الأداء السلوكي/الأخلاقي.

يصـل محمود الأكرم إلى قمة غضبه. حين تصل المواجهة إلى ذروتها؛ فيبدو منه وجه آخر يؤكـد ذوبـان الـتخوم الـذي أشير إليه، وكانت التهمة الأولى التي لجأ إليها الشيخ دفاعا عن بنيته الاعـتقادية هـي تكفير الآخر المناوئ، تماما كأي رد فعل من أية بنية اعتقادية تحيط نفسها بهالة تقديس.

ولنتأمل أيضا مستوى الجموح الذي يصوره النص نتيجة الضربة الموجعة لمركز البنية:

وراح يقـرأ مستغرقا صامتا والرجـل يراقبه بإشفاق. وعلى حين بغتة هتف:
- اللعنة .. الجحيم ..
ورجع إلى الأسطر وقتا آخر ثم صاح بحنق:
- الحمقى يتناسون أن الآلات الحادة قادرة على تحطيم الجماجم الخاوية إلا من ظلمات الكفر..
وواصل القراءة بوجه مكفهر وشفتين قلقتين حتى هتف:
- أشـهد الله أنـي قـوة إذا شـاءت اقتلعـت أعداءهـا الجبـناء مـن جذورهم المغروسة في الطين..
وانكـب عـلى النشرة بنظرات مفترسة وأسارير تنضح بالعنف حتى قال بصوت متحشرج:
- إذن فلتتوقف الأرض عن الدوران أو فلتدر في عكس اتجاهها ..
رمـى بالنشـرة أرضا. انتتر واقفا. ورغم غضبه الأحمر بدا منهار القـوى مهـدم البنيان. هرول إلى مدخل الحديقة. ضرب الأرض

بقدمه. ثم رجع إلى موقفه مسددا بصره إلى الشيخ عمار، الذي وقف بدوره تأدبا، وقال:

– أي وقاحة، أي جنون، أي تجديف، أي دعارة!

وكور قبضته ثم استرسل:

– الهذيان لغة دارجة، درجة الحرارة الطبيعية هي درجة الموت، التاريخ قتل غيلة، المسك سم زعاف، الأضرحة الطاهرة متاحف حشرات محنطة، لا أنت أنت ولا أنا أنا ولا تعجب للدواب إذا زحفت علينا لتعلمنا كيف يكون السلوك في هذه الحياة اللعينة!

قال الشيخ عمار بإشفاق:

– نحن في موقف يقتضينا أقصى ما نملك من حكمة.

– والجنون لماذا خلق إذن؟ (حكاية بلا بداية../٢٩–٣٠).

التصوير السابق مذهل في قدرته على تجسيد حالة العنف المتصاعد إلى حدود تبدو غير منظورة، والتي تصل إلى ما يشبه الهذيان المحموم، الحالة التي تصيب أصحاب البنيات الاعتقادية المطلقة (سواء أكانت دينية أم غير دينية) حين يدخلون – مع غير المؤمنين بتلك الأفكار– في نقاش جاد وعميق حول أفكارهم الرئيسة، الذين لا يحتملون وجود تصور آخر للعالم يأتي من خارج علاقات بنياتهم الاعتقادية المغلقة المترعة بوهم النقاء والثبات المطلقين. المشهد السابق يتحرك بالغضب إلى حدود كونية، تماما كما يفور بركان غضب من عقل صاحب البنية الاعتقادية المقدسة وقلبه حين يهتز مركز البنية ويلوح الشك. وغالبا ما ينصب الغضب على الشخص مثير الشك وليس على الأفكار المشككة، وفي الغالب ما يتوجه الغضب ناحية إسكات الصوت المشكك وليس إلى تفنيد الشك بصورة عقلية تفاعلية عميقة، بهدف حصول استقرار نسبي وعميق لبنية الأفكار (أظن من غير المناسب لطبيعة بنية الأفكار الاعتقادية بالأساس استخدام مفردات من مثل: عقلي وتفاعلي ونسبي).

غير أن النص لم يكن يهدف فقط إلى تصوير الحالة العقلية الحادة السابقة، فهو يتحرك خطوة أخرى، نحو احتمال يندر أن يلجأ إليه أصحاب بنى الأفكار الاعتقادية؛ وهو محاولة التحقق من الأفكار المشككة في بنيتهم. يلجأ محمود للتاريخ، وهو لجوء تقليدي في حالته، لكن غير التقليدي هو أن اللجوء للتاريخ لم يحقق هدفه التقليدي؛ وهو استخدام المعرفة التاريخية لاستقطار ما يغمّي الأفكار المشككة ويصمها بالكفر، وبالتالي يعضد ويرسخ أفكار القداسة، وما ينتج عنها من ثبات ونقاء مطلقين لبنية الأفكار نفسها. أدت العودة للتاريخ إلى حدوث مراجعة حقيقية للذات على غير توقع، لقد جاوز الألم حدود الاحتمال، وتجاوز التشكيك حدود التسكين التخديري المؤقت، لذا استجاب محمود لنصيحة الشيخ عمار بأن يستعين بمرجعية تاريخية لا شك فيها بالنسبة له، قبل أن يواجه أعداءه. المرجعية التي تتجسد في شخصية الشيخ تغلب الصناديقي.

في البدء لم يكن اللجوء للشيخ الصناديقي بدافع البحث عن حقيقة، بل كان بدافع تفنيد أقوال المتخرصين، تحسبا لإمكان أن يكسبوا تعاطف المزيد من الناس. لكن هناك سبب مهم آخر للتروي والتمهل؛ وهو قوة الخصم الذي اكتسب أرضا لا يستهان بها (حكاية بلا بداية../٣٢). لم يكن القبول بوجود الشيخ الصناديقي في هذه الأزمة إذن بالأمر الاختياري الموضوعي؛ إذ بدا أمرا لا مفر منه، إنه المرجعية التاريخية الوحيدة الموثقة فيما يتصل بتاريخ الأكرمية.

الشيخ تغلب الصناديقي شخصية مغايرة لمحمود وريث الطريقة، إنه نموذج اعتقادي آخر؛ صادق هادئ غير ملوث وغير مؤسس لنفسه بوصفه مالكا للحقيقة الوحيدة المطلقة، بل على

العكس إنه جزء من الضربة الكبرى التي يتلقاها مركز البنية الاعتقادية التي يمثلها محمود الأكرم. الشيخ الصناديقي إذن نموذج للإيمان القائم على تعددية المراكز. صحيح أنه ينتهي إلى بنية إيمانية كونية أكبر تشمل كل البنى الإيمانية الجزئية، لكنه يظل الشكل الأكثر تسامحا واتساعا لبنى الأفكار الاعتقادية.

تتمثل ضربات الشيخ الصناديقي في جمل من مثل: "لم يعد للطريقة أهل" / "لم يبق من الطريقة إلا الأذكار والنذور والعمارات!" / "ليست الولاية أن ترث العرش، ولا أن تقرأ كتب الأقدمين والمحدثين، ولكنها طريق شاق لا يقدر عليه إلا أهل الإيمان" (حكاية بلا بداية../٣٤). عند هذه اللحظة تتكرر حالة التذكر، فترد جملة مطلقة من أي سياق نصي مباشر، تماما كجملة "في هذا البيت المقدس! وفي هذه الحجرة المباركة، عليك لعنة الله" التي فتحت باب سرد مكتنز تاريخي، كما أن للجملة التشكل الطباعي نفسه. الجملة الثانية جاءت كالآتي:

- تزوج، وابدأ الطريق، وإلا فاتك قطار الرحمة إلى الأبد..

(حكاية بلا بداية../٣٤).

وهي جملة يمكن فهمها بوصفها تتمّة للسرد المكتنز الذي مثلت الجملة الأولى مفتاحه؛ فبعد أن كشف الأكرم الأب ابنه مع زينب في غرفة استقبال شيخ الطريقة، كان ما يقترحه على ولده هو الزواج وبداية الطريق استدراكا لقطار الرحمة.

تتوالي بعد ذلك مباشرة جمل الشيخ الصناديقي المذهلة. يطلب محمود الأكرم من الشيخ الصناديقي أن يرد على ما جاء في نشرة المناوئين، ويأتي رد الأخير صادما: "لا رد عندي عليها" / "ليس عندي ما أرد به عليها" /

"- أتعني أن ما جاء بها حق؟

- أجل يا مولاي"

... "يلزمك عقل جديد حقا" / "لم يختلقوا أكاذيب وإنما عرفوا السبيل إلى مخطوطات قديمة بدار الكتب" (حكاية بلا بداية../٣٦).

إن أكثر الجمل تصديقا لما نذهب إليه جاءت على لسان محمود حين قال: "هذيان ما يقول، من يصدق أن بيتنا هذا ما هو إلا فرع من فروع لا حصر لها من بيوت الطريقة. لا أنه الأصل الذي انبثق منه النور؟!" "جـــدي مؤسس الطريقة وبيته هو الأصل والمركز" (حكاية بلا بداية../٣٧). يصر محمود الأكرم على بنيته وعلى مركزها المتعالي على التشابه والتعدد، في حين يقرر الشيخ الصناديقي أن "البيت الكبير ما هو إلا مقام أنشأه الأكرم، بيت من مئات البيوت التي سبقته إلى الطريقة، بل هو آخر بيت وصل إليه النور والهدى.." (حكاية بلا بداية../٣٧). ألا يبدو موقف محمود تمثيلا رمزيا للشكل المتعصب في أي معتقد أو دين؟

الضربة الثانية للمركز الذي ينحدر تدريجيا من تعاليه وانفراده المطلقين، تتصل بسلوك أسرة الأكرم، حيث يتأكد لمحمود أن عمته قد عشقت ضابطا إنجليزيا وهربت معه إلى إنجلترا (حكاية بلا بداية../٤٤). كما أن أخته كانت تُغوي الخدم ليضاجعوها، وهو ما كان محمود نفسه يقوم به. (حكاية بلا بداية../٤٦).

هكذا يبدو المركز غير نقي وغير متعال بصورة مطلقة، عناصر المركز الممثلة للنقاء والبراءة المطلقين تبدو مختلطة بأضدادها. يأتي بعد ذلك الحدث الذروة الذي يثبت ذلك، حيث يتأكد لنا صدق السرد المكتنز الذي تخيلناه حول علاقة محمود الأكرم بزينب عويس. لقد كانا متحابين وأغواها محمود، والتقيا جسديا بما نتج عنه حمل، لم تستطع زينب التخلص منه، حمل كانت نتيجته طفلاً ذكرًا لم تشأ الأم أن تخبر الأب عن أمره لخوفها من بطشه وجبروته، هذا الولد هو نفسه علي عويس الذي كتبته زينب باسم أبيها إخفاء للحقيقة. (حكاية بلا بداية../٥٥-٥٦).

علي عويس رأس المناوئين هو ابن محمود الأكرم الضد، هو جزء من ضده، بل هو وريثه من دمه ولحمه، هنا تصل الأطروحة إلى ذروة إثباتها، لم يعد هناك معنى نقي مطلق، ليس هناك مركز يمثل وجودا being، وإنما هو وظيفة، احتمال تأويلي ضمن احتمالات، ولا يتمتع بأية إطلاقية تمنعه من الالتباس بغيره.

٤- **الحل الثقافي**

هل تقترح الرواية حلا لأزمة الاحتقان الفكري والعقائدي التي تمر بها الثقافة العربية؟ هل الصدام العنيف هو أحد الحلول الممكنة لإجبار الفكر السياسي الأحادي المصرّ على تمثيله للنقاء المطلق والبراءة المطلقة والحب المطلق والصواب المطلق والمعرفة المطلقة، والاكتمال المطلق كنتيجة لكل الإطلاقات السابقة، هل الفضح والصدام هو الحل لإجبار هذا الفكر على أن ينظر إلى بشريته بتكوينها المركب غير المطلق على أي من المستويات؟

غير أن شخصية الشيخ الصناديقي، توحي بأمر آخر، إذ يبدو الشيخ — كما أشرنا قبلا — هو المرجعية التاريخية، والنمط الإيماني البديل الأكثر تسامحا ووعيا بنسبية المعتقدات، وهو ما يبدو لي أن النص يقترحه بوصفه جناحًا آخر لحل الأزمة الحضارية العربية الراهنة، وهو توجه لا يبتعد كثيرا عن حلول فترة النصف الأول من القرن العشرين في معظم بلدان الوطن العربي، وأعني التوفيقية بين الأخذ بالعلم والتمسك بالجذور التاريخية/الثقافية المميزة لحضارتنا. يبدو على هذا المستوى أن الرواية تقدم الحل التوفيقي نفسه الذي تقدمه رواية يحيى حقي الشهيرة "قنديل أم هاشم"؛ فالظلامية المتمثلة في الأفكار المحيطة بالقنديل تقابلها هنا ظلامية الأفكار المحيطة بالأكرمية وفسادها، والعلم الطبيعي الذي جلبه إسماعيل بطل قنديل أم هاشم من الخارج، هو نفسه العلم الذي يتلقاه الجيل المناوئ في الجامعات (ألم يحرص النص في سياق ذكر العلم الدنيوي على أن يذكر علماء غربيين: أرشميدس ونيوتن تحديدًا؟!). وتماما كما حاول يحيى حقي أن يصنع من شخصية إسماعيل المركب الحضاري القادر على حل أزمتنا، جمع محفوظ بين إفساح المجال للعلم متمثلا في انهيار الشيخ محمود وإعلانه أحقية القوة الجديدة (العلم) في الوجود، وبين العودة لجادة الطريق، العودة للمنهج الأصلي للأكرمية، منهج الاعتقاد الأصولي على طريقة الشيخ الصناديقي، وهو ما أراه الجمع نفسه بين طرفي المعادلة المؤرقة لجيل النصف الأول من القرن العشرين من المبدعين والمفكرين العرب.

ما سبق يتأكد كذلك من اجتماع الضدين (الأب وابنه) في مركب يقرر مواجهة العالم بتركيبة العلم والإيمان العميق، أو لنقل تركيبة العلم الطبيعي الحديث، والتراث الروحي التقليدي المثل للخصوصية الثقافية. (حكاية بلا بداية../٧٧-٧٨).

الهوامش :

(١) هذا جزء من حوار موجود على هامش مقالة دريدا الآتية:
- **البنية العلامة اللعب في خطاب العلوم الإنسانية**، ترجمة: جابر عصفور، (فصول / المجلد الحادي عشر- العدد الرابع/ شتاء ١٩٩٣): ص ٢٤٩.

(٢) يراجع تحليل دريدا لأثر المركز الثابت على الحد من تفاعلات البنية في:
- Jacques Derrida. **Writing and Difference,** translated by: Alaan Bass, Routledge, London, 1997, pp276-278.

(٣) نجيب محفوظ، حكاية بلا بداية ولا نهاية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٤. وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن بالصورة التالية: (حكاية بلا بداية.../ ص ...)

(٤) حول مفهوم السرد المكتنز، انظر:
أيمن بكر، السرد المكتنز: نحو تحليل ثقافي للسرد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٨ وما بعدها.

الفضاءات والشفرات

قراءة في

"حضرة المحترم"

محمد العبد

١- أوليات

يمكن القول بأن الإنسان كائن فضائي، يغير الفضاء ويتغير به، يغزوه ويجعل له مغزى. وما يقوله إ. رلف E.Relph عن علاقة الإنسان بالمكان نراه صائبا. يقول رلف: "لكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تحيا في عالم مليء بأماكن ذات مغزى. ولكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تملك مكانك وأن تعرفه"[1]. أوثر الفضاء على المكان. لعل ذلك يرجع إلى إيحاء الفضاء بالحركة والاتساع واحتماله لأبعاد اجتماعية ورمزية. يتسع الفضاء أو يضيق، ينفتح أو ينغلق، يكون واقعيا أو تخيليا، ولكنه – في جميع الحالات – رمزي اجتماعي وظيفي. تبدو رمزية الفضاء في أن خواصه الهندسية والجغرافية ليست مقصودة لذاتها، ولكنها تكتسب داخل الخطاب الروائي دلالات رمزية خاصة. والفضاء اجتماعي؛ لأنه يقوم بتأطير مجرى الأحداث والتفاعلات بين الشخصيات. والفضاء وظيفي؛ لأنه دائم الاتصال بعمليات التشخيص والتبئير الروائيين. وقد يقال بأن مكان الشيء قد يزول ولكن فضاءه لا يزول، وأن الشخصية قد تحتل دائما فضاء ولكنها لا تحتل دائما المكان نفسه.

تعاورت اتجاهات نقدية معاصرة وعلوم إنسانية مختلفة الفضاء بالدراسة المعمقة. عنيت البروكسيما (التقريبية) والأنثروبولوجيا الثقافية والجغرافيا الثقافية ودراسات الثقافات الحضرية، عنيت جميعا بتحليل الفضاء من زوايا اجتماعية وحضارية. وشغلت النظرية النقدية المعاصرة في الاتجاهات السيميائية والظاهراتية والشعرية بدور الفضاء في السرد الروائي؛ مما كان له الأثر في تجديد البحث في فكرة الزمنية الأصيلة في الرواية. صنفت الشعرية الفنون إلى فنون زمنية وفنون فضائية. نرى ذلك مثلا عند جوزيف كيستنر Joseph Kestner أحد أبرز المنظرين لشعرية الفضاء الروائي. انطلق كيستنر من هذه الفكرة المحورية: انقسام الفنون إلى فنون زمنية كالرواية والموسيقى (وهي فنون مؤسسة على التتابع المحايث واللاعكسية) وفنون فضائية كالرسم والنحت والفن المعماري (وهي فنون مؤسسة على الآنية والعكسية على نحو محايث). نشأ عن تلك الفكرة المحورية عنده مفهومان رئيسان هما: مفهوم "الإيهام الفضائي الثانوي" وهو وليد فكرة استخدام الفنون الزمنية للخصائص الفضائية كالآنية بهدف تحقيقها وتوسيعها وتطويرها. أما المفهوم الآخر فهو "الإيهام الزمني الثانوي" وهو وليد استخدام العنصر الزمني في الفنون الفضائية كالتتابع[2].

لقد برهن كيستنر على أن مقولة "الرواية فن زمني" مقولة ناقصة على رغم شيوعها بين كثير من النقاد المعاصرين مثل تزفيتان تودوروف T.Todorov الذي نعت الرواية بأنها نص ذو انتشار زمني[٣]. الزمن ليس كل شيء. وزمنية وسيط الرواية – وهو اللغة – لا تفي بالغرض. فضلا عن تأسيس تقنية الوصف على الفضاء في المقام الأكبر، فإننا نرى الفضاء متضمنا في المحكي على حد قول ميشيل رايمون[٤]. ومهما بلغت الجملة من البساطة، كأن تكون على منوال "يفر بيير" فإنها تتضمن فضاء هو ههنا فضاء فرار بيير[٥].

هذه النظرة إلى قصور زمنية الوسيط اللغوي للرواية عن الوفاء بالغرض تدعمها مقولات نقدية أخرى. يمكن أن نشير هنا إلى مقولة جيرار جينيت G.Genette عن ميل اللغة إلى تفضيء ذاتها، حتى يصبح الفضاء في ذاته لغة يتكلم اللغة ويكتبها[٦]، أو مقولته عن "الزمن الكاذب"؛ فزمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث إنه يقوم اختباريا عند القارئ على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوله (أن تعيد تحويله) إلى مدة[٧]. وأذكر هنا أيضا مقولة كيستنر عن معمارية المجازات البلاغية والكلمات والجمل والفقرات والفصول في أي رواية، تلك المعمارية التي تنزع نحو تسييج فضائي[٨]. وأذكر هنا أخيرا مقولة هرمان مالينوفسكي عن ثنائية الزمن – الفضاء، وهي ثنائية مبنية على علاقة تكاملية بين طرفيها؛ فالفضاء والزمن – في رأيه – محكوم عليهما بالتلاشي إذا نظرنا إلى أحدهما منعزلا عن الآخر، وذلك أنه لا يمكن ملاحظة الفضاء إلا في الزمن، ولا ملاحظة الزمن إلا في الفضاء. نظرية الزمن – الفضاء عند مالينوفسكي هي إذن نظرية تنكر الوجود المطلق لكل من الفضاء والزمن[٩].

تريد وجهات النظر السابقة أن تؤكد فكرة "الزمكانية". الزمان والمكان مكوِّنان رئيسان في النص الروائي. عبر "متى" التي تسمى الزمان و"أين" التي تسمى المكان يبث الروائي رسالته السردية عادة. هذه البنية المزدوجة المسماة "الزمكانية" هي إذن البنية الأساسية التي ينهض عليها إبداع الرواية. يحرص الروائي – كما يقول ج. ب. جولدنستين – على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا زمكانيا، وذلك أن الروائي أكثر تنبُّهًا إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدعها والعالم الروائي الذي يحيط بهم؛ فهو يقيم الديكور الذي يتحرك أبطاله داخله؛ لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة[١٠].

في دراسات غير قليلة أُهمل الفضاء حتى غُيِّب دوره، وفي دراسات أخرى بُولغ في دوره حتى صار الفضاء مرادفا للرواية ذاتها. دور الفضاء في ذاته من ناحية، ودوره في علاقاته بمكونات العملية السردية من ناحية أخرى، يجعل من المؤكد القول بأن أية دراسة في مجال السرد تغفل الفضاء لن تقدم إلا حقيقة منقوصة. وعلى رغم ما أنجزه النقد العربي المعاصر حتى الآن من دراسات تطبيقية في السرديات، فإن تساؤلات عدة عن الفضاء في الرواية العربية في ضوء علوم السرد والشعرية والسيميائية ونظريات التأويل والجغرافيا الثقافية ما زالت بحاجة إلى مزيد من العناية. من هذه التساؤلات مثلا: ما خصوصية العلاقة بين المكان والرواية المعنية في المقام الأول بالتشخيص؟ وكيف يقيد المكان باقتصاد المشهد واقتصاد المحكي بوجه عام؟ وكيف تنعكس الجغرافيا الروائية على فهم مقصدية النص وتأويل إعلاميته؟ وما العلاقة بين فضاءات الأجناس السردية المختلفة كالرواية والقصة والأقصوصة والمقال السردي ؟ وإلى أي مدى يختلف فضاء أحد هذه الأجناس عن فضاءات الأجناس الأخرى؟ وكيف ينتج التأثر والتأثير بين إيقاع الفضاء وإيقاع الرواية بعامة وبين المنظور أو وجهة النظر؟ وإلى أي مدى تبرهن الرواية العربية على مصداقية بعض المقولات الفضائية؛ مثل مقولة رولان بورنوف بأن الفضاء داخل الرواية هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة؟ لقد لاحظ نقاد الحداثة أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل الفضائي، فإلى أي مدى يمكن القول بتطور ما يمكن أن نسميه "الحساسية الفضائية" في الرواية العربية المعاصرة،

مـن القطعـة الوصـفية ذات الوظـيفة التزيينـية الخالصـة إلى القطعـة الوصـفية الفضائية التي تعكس علاقـة الشخصـية الروائـية بمحيطها الاجتماعي؟ وما طبيعة العلاقة بين الثقافة وعناصر الفضاء من أشـكال وأبعـاد وألـوان وأصـوات؟ وإلى أي مـدى يمكـن القول بأن لكل ثقافة ميلاً خاصًا إلى أشكال فضـائية خاصـة؟ وهـل هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين الثقافة والأفضية من حيث انفتاحـها وانغلاقهـا؟ بـل هـل يمكـن القـول بوجود علاقة بين الثقافة وتغير الرواية العربية — من حيث هي إحـدى تجليات الـثقافة الأدبية — بالفضاءات الدافئة والمطمئنة أو الحامية والضاغطة ونحوها؟ لقد نظـرت الجغرافيا الثقافية إلى كيفية انتشار الثقافات في الفضاء وإلى كيفية فهم هذه الثقافات للفضاء. الـرواية جغرافـية في صلب طبيعتها من وجهة نظر الجغرافيا الثقافية؛ وذلك أنها تتكون من المواقع وخلفـيات مكانـية وزمانية وميادين الصراع والحدود ووجهات النظر[11]. فإلى أي مدى يمكن توسيع إمكانـيات تحلـيل الفضاء الروائي في ضوء معطيات الجغرافيا الثقافية، وإلى أي مدى يمكن أن تقدم النصـوص الروائـية المتميزة فضائيا للجغرافيا الثقافية ما لا يقدمه غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى؟ ألـيس للشـكل الفضائي علاقة بالجنس، حتى يمكن القول بفضاءات ذكورية وأخرى أنثوية، وحتى يمكـن القـول بوجـود علاقـة بين ما نلاحظه من تميز فضاء الرواية العربية النسوية منذ مطلع القرن الواحد والعشرين ببصمة إيكولوجية خاصة تستحق الاهتمام؟

مثل هذه التساؤلات معقودة بنواصي الاقتناع بأهمية المنهج النقدي الفضائي في التأويل الأدبي، مـن حيـث إن الـتأويل في جوهـره هـو فعالـية الفهم التي توفر المعنى. لقد صار من تعريفات النص تعـريفه بالفضـاء. الـنص في شعرية الفضاء وحدة فضائية دينامية. وهي دينامية لأن الفضاء بالمفهوم السـردي لـيس مكانـا خالصـا؛ أي ليس مكانا بالمعنى الطوبوغرافي المحض، ولكنه — كما أشرنا — مكان رمزي اجتماعي وظيفي يترجم نفسه داخل النص إلى شكل من أشكال الدلالة.

أمـا تلكـم القـراءة، فهـي مفـتوحة عـلى اتجاهات نقدية عدة. ومعلوم أن القراءة تفاعل حر مع الـنص وعلاقـة مباشـرة بآلـيات إنـتاجه. نرى تفاصيل هذا المجمل لدى أعلام نظرية القـراءة. دعا نورمـان هولانـد N. Holland دعوتـه: "ابـدأ بالنص". ونادى جوناثان كولر J. Culler بنظرية للقراءة، وبسط ستانلي فيش S. Fish القول في استراتيجيات القراءة، وتساءل روبرت كروسمان R. Krossman: "هـل يكـوّن القراء المعنى؟" وانتهى جاك دريدا J. Derrida إلى أن "القارئ يكتب الـنص". وأكـد أمـبرتو إيكو U. Eco في شعرية الأثر المفتوح أن القارئ لا يستطيع فهم العمل الفني دون أن يعـيد اكتشـافه بالتعاون مع المؤلف، وأن انفتاح العمل الفني أصبح اليوم بالنسبة إلى المؤلف مـبدأ إبـداع. ونـبه إيمـانويل فـريس E. Fries وبـرنار موراليس B. Moralis إلى أن القـراءة عمل فـردي، ولكـنه عرضـة لمحـددات جمـاعية وتاريخية. وجملة القول أن النقد في جوهره قراءة، وأن القراءة في جوهرها حركة جدلية بين النص وقارئه.

تنفـتح هـذه القـراءة لـرواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ والتي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٥م بعـد أكـثر مـن ثلاثـين روايـة ومجموعـة قصصية، تنفتح على مفاهيم عدة في شعرية الفضاء الـروائي والشـعرية البنـيوية والسـيميائية والجغرافيا الثقافية جميعا؛ وذلك أن مثل هذه الاتجاهات الـنقدية والعلوم الإنسانية تساعد في مجموعها أكثر من الاقتصار على أحدها في الكشف المناسب عن منطق النص وبلاغته.

٢- فضاءات الرواية

يعـرف قـراء نجيـب محفـوظ أن أهم فضاءاته الروائية هي فضاءات الأحياء الشعبية والحارات والأزقـة والمقـاهي والملاهـي الشـعبية والـتكايا والزوايا ونحوها من الفضاءات التي حكى من خلالها تـاريخ الكفاح الشعبي المصري والروح الشعبية المصرية. وفي رواية "حضرة المحترم" نرى شكلا آخر

للفضاء هو في الأساس الفضاء الوظيفي؛ أي فضاء المؤسسة الحكومية وما يرتبط بها من فضاءات أخرى اجتماعية وعاطفية لشخصية روائية محورية، هي شخصية عثمان بيومي. ولا شك أن هناك ارتباطا بين الفضاء والزمن ونمط الرواية. في نظرية النخييل يعد الزمن وظيفة الرواية الدرامية، على حين يعد الفضاء وظيفة رواية الشخصية. وإذا كان خير تصنيف لرواية "حضرة المحترم" أنها رواية شخصية، فإن تعظيم دور الفضاء فيها كان مبررا وطبيعيا.

من المعروف في شعرية الفضاء الروائي ارتباط الشكل الفضائي بإنتاج المواقف الفلسفية والفنية، أو ما يسمى بـ"المنظور الروائي". كان ذلك مما أشاد به نقاد نجيب محفوظ، خذ مثالا على ذلك قول الدكتور محمد عبد المطلب: "لقد امتلك محفوظ قدرة مدهشة على تحرير الأماكن من قيودها الجغرافية ومن حدودها الفيزيائية. وفتح نوافذها لتنطلق معبآتها من العادات والتقاليد والأحداث والشخوص"(١٢). بيد أننا نرى أن تقصي معالم طريق شعريته الفضائية الخاصة ما زال بحاجة إلى جهود الباحثين.

إذا استثنينا نص الفضاء في "حضرة المحترم"، فإن سائر النص الروائي هو النص الشارح لنص الفضاء، كما أن نص الفضاء هو النص الشارح لسائر المكونات السردية لخطاب تلك الرواية.

وفقا لما يسميه جوناثان كولر باسم "عقود السرد Narrative Contracts "، يحكم الرواية عرف رئيس، هو توقع أن يكون القراء قادرين على التعرف على عالم تقوم الرواية بإنتاجه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص(١٣). في رواية "حضرة المحترم" ترتبط المفاهيم التي يقوم الكاتب بتنشيطها في النص، والتي يعول عليها في التعرف على عالم الرواية ومنظور الشخصية المحورية فيها (عثمان بيومي) معا، ترتبط بكيفية صناعة الفضاءات مفردة وتوزيعها في النص من ناحية، وبكيفية إنجاز العلاقات بين تلك الفضاءات المختلفة عن طريق خصائص فضائية وعناصر فضائية وشفرات لغوية خاصة، فيما يمكن تسميته هنا باسم "حوار الفضاءات" من ناحية أخرى.
يعني هذا أن قراءة الفضاء في "حضرة المحترم" ينبغي لها أن تتوزع على مستويين:

(أولهما) قراءة الفضاء المفرد من حيث هو موضوع مفرد للسرد يشغل جزءا من نص الرواية؛ كأن يكون فصلا كاملا أو جزءا من فصل.

و(الآخر) قراءة ما يجمع بين فضاءات الرواية المختلفة من علاقات دلالية تصنعها الخصائص والعناصر والشفرات (حوار الفضاءات).

(أ) الفضاء المفرد

موضوع الرواية الرئيس هو سرد الحياة الوظيفية لعثمان بيومي، وما يرتبط بها من ملامح مهمة من حياته الاجتماعية والعاطفية. من ثم يتوقع القارئ أن تتنوع الفضاءات بتنوع تلك المراحل الوظيفية والملامح الاجتماعية والعاطفية في مجرى السرد بالرواية. بناء على ذلك يمكن تصنيف فضاءات "حضرة المحترم" إلى ثلاثة أشكال: الفضاء الوظيفي، والفضاء الاجتماعي، والفضاء العاطفي. أما الفضاء الوظيفي، فهو فضاء رسمي ضاغط مقيد بارد؛ وهو يرتبط بكل الفضاءات التي ارتادها عثمان في حياته الوظيفية بدءا من لقائه حضرة صاحب السعادة المدير العام بهجت نور في حجرته اللانهائية حتى ترقيه وانتقاله إلى حجرة مدير الإدارة. وأما الفضاء الاجتماعي فهو فضاء حر دافئ. وهو في المقام الأول فضاء المنزل والحارة التي عاش فيها عثمان، فضلا عن الأماكن الأخرى التي زارها وتنقل بينها مثل منازل الأصدقاء وقبر الوالدين. وأما الفضاء العاطفي، فهو أيضا فضاء حر مليء دافئ، وإن اختلف عن الفضاء الاجتماعي في خصوصية العلاقة الإنسانية بين جنسين. ويقصد بالفضاء العاطفي هنا كل الأماكن التي شهدت أجواء عاطفية خاصة بين عثمان ومن أحبهن من النساء، كالحدائق والأماكن الأخرى الخلوية. لكل شكل من هذه الأشكال الفضائية

الثلاثة أهميته في سرد جانب من جوانب حياة عثمان رمزا على الطبقة الاجتماعية الفقيرة الكادحة العصامية الطامحة في عنف والمخلصة في قوة من أبناء شعب مصر. بيد أن الفضاء الوظيفي يظل الأهمّ حتى يمكن القول بأن الفضاءين الاجتماعي والعاطفي هما فضاء واحد قصد به تكييف الذات، ذات عثمان مع العالم الخارجي الذي يمثله انتظاره الدائم لدرجة وظيفية أرقى. إنه نوع من مهادنة الداخل في صورة التفكير في الحب والزواج مع الخارج الذي لا تؤمن بحال بوائقه.

من ناحية أخرى، تتفاوت هذه الأشكال الفضائية الثلاثة فيما بينها انفتاحا وانغلاقا من جانب، كما تتذبذب أهميتها في نظر عثمان بين آن وآخر من جانب ثان. يمكن القول بأن الفضاءات الاجتماعية والعاطفية تميل بعامة إلى أن تكون فضاءات مفتوحة مقارنة بالفضاءات الوظيفية. ولكنها بالأحرى مفتوحة طوبوغرافيا أكثر من كونها مفتوحة في موقف عثمان منها وسلوكه فيها دخولا وخروجا. ولا شك أن انفتاح الفضاء لا يعني إيجابيته، كما أن انغلاقه لا يعني سلبيته. الإيجابية والسلبية أراهما معقودتين بحركة السرد ومقصدية الكاتب. الفضاء الوظيفي المغلق بحيطانه الأربعة يمكن تأويله بانغلاق دائرة الطموح والإبداع على الموظف الحكومي المسيّر بروتين إداري يومي محبط ومجرد للابتكار. والفضاء العاطفي المفتوح طوبوغرافيا بخلائه وحدائقه مغلق بسلوك عثمان فيه؛ فهو لا يملك منه إلا موضع جلوسه مع إحدى صديقاته. لا يستجيب عثمان في هذا الفضاء لطبيعة المكان ولا للقائه بمن التقى بهن إلا في أضيق الحدود؛ وذلك أنه كان دائما أسير مكان آخر، هو حجرة المدير العام. والمكان هنا علامة على المكانة. من هنا كانت متعة اللقاء العاطفي متعة ضائعة على أرض مستقبل وظيفي مجهول!

وعلى رغم أن الرواية الحديثة تميل إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته عن طريق تقديم الحدث من خلال وعي الشخصيات أو إسناد مهمة السرد نفسها إليهم، فإن رواية "حضرة المحترم" قد كتبت بأسلوب سرد الراوي العالم بكل شيء، وهو أسلوب يناسب هذا النوع من الروايات التي توسع معرفتنا بالعالم وتعمق فهمنا له. أتاح هذا الأسلوب للكاتب فرصة تنظيم الفضاءات مكانيا ولغويا على النحو الذي أراده لاستراتيجية إنتاج النص. لقد اقتضت هذه الاستراتيجية تغليب جانب الفضاء الوظيفي على سائر الفضاءات أهمية لإنتاج المنظور الروائي وتميزا بشفرة لغوية خاصة. عرض الاستغراق في وصف الفضاء الوظيفي وجهًا من وجوه هذه الأهمية. وُصفت حجرة المدير العام: مسرح اللقاء الأول المهم بين عثمان وبهجت نور الذي أشعل نار الطموح المقدسة في صدره، وُصفت في غير موضع بما فيها وبمن فيها وصفا مفصلا؛ وذلك عن طريق المبالغات، والمجازات الفضائية، والعناصر الفضائية الدالة.

من المألوف أن كل رواية تفترض نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في الفضاء. في رواية "حضرة المحترم" نقطة الانطلاق الزمنية غير مصرح بها، ولكنها مقدرة من سياق السرد. تقدير هذه النقطة أنها صباح يوم ما من أيام العمل الوظيفي الحكومي. وهذه النقطة نراها هنا مدمجة في فضاء حجرة المدير العام لمؤسسة حكوميةٍ ما يصوره المشهد الاستهلالي للرواية في صورة تعارف خاطف زمنيًا ممتد وصفيًا بين المدير العام بهجت نور والموظف المستجد عثمان بيومي.

من المعروف أن الأسلوب المشهدي يعني في الوقت ذاته العرض والرؤية "مع" السارد، حيث يكون السارد مساويًا للشخصية الروائية. وينبغي لنا هنا ملاحظة أن هذا الاستهلال الفضائي للرواية يسعى من البداية إلى تبطيء إيقاع السرد Ralentissement. وهاك المشهد الاستهلالي للرواية وللفصل الأول بالطبع: "انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية. تراءت دنيا من المعاني والمثيرات لا مكانا محدودا منطويا في شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقد أول ما فقده تركيزه. نسي ما تاقت النفس

لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم... وتلبية لإغراء لا يقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحليا بكل ما يملك من خشوع.

وكان حمزة السويفي مدير الإدارة يتقدم الموكب الصغير فقال مخاطبا المدير العام:

ـ هؤلاء هم الموظفون الجدد يا صاحب السعادة..

مرّ ضوء عينيه على الوجوه، وعلى وجهه ضمنا، فجال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة، وأنه يحظى بالمثول في الحضرة... تكلم صاحب السعادة. تكلم بصوت بطيء وهادئ ومنخفض، فلم يكشف عن شيء يذكر من جوهره... سمع الهمهمة مرة أخرى. سمع صوت القدر. ولأول مرة شعر بأن ثمة زرقة تخضب الجو، وأن رائحة طيبة غريبة تجول في المكان... والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب، وثمل لدرجة العربدة الوحشية... وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي" (ص٥ ـ ٦).

في ذلك المشهد الاستهلالي للرواية وصفت حجرة المدير العام: فضاء اللقاء، من منظورات عدة:

١- منظور الصوت: صوت المدير الهادئ المنخفض.

٢- منظور اللون: فهي حجرة زرقاء.

٣- منظور الرائحة: فهي حجرة ذات رائحة طيبة جالت بالمكان.

٤- منظور الاتساع: فهي حجرة مترامية لا نهائية.

٥- منظور البنية الهندسية: الأرض والجدران والسقف (وقد تاقت نفس عثمان لرؤيتها).

٦- منظور الأثر المعنوي: وقد تراءت الحجرة لعثمان دنيا من المعاني والمثيرات. هذه الحجرة تلتهم القادمين وتذيبهم.....إلخ.

ينبغي قبل كل شيء وضع حجرة المدير العام في إطار نظرة ثقافة الشرق إلى الفضاء بعامة. هناك تمييز واضح بين الفضاءات على حسب وظائفها. غرفة الضيوف مثلا تعرف بشكل خاص نظرا إلى أهمية الضيافة في ثقافة الشرق. ولمحتويات فضاء المنزل دلالة على المكانة ضمن الأسرة والمجتمع والذوق الشخصي والثقافة. في ثقافة الشرق يكون الموظف الكبير في الدولة بحاجة إلى مساحة استقبال كبيرة تتسع لكل قاصديه وضيوفه"[١٤].

لقنوات الاتصال جميعا شأن عظيم مع مثل تلك الحجرة. إنها ليست ملء السمع والبصر فحسب. هي ملء الحواس والمشاعر جميعا. للوصف في هذا المشهد أهمية كبرى. فضلا عن أهمية الوصف الداخلية للمشهد الموصوف، نرى له أهمية أخرى خارجية في قيادة حركة السرد. وقفت الدراسات السردية على هذه المسألة. أذكر هنا ملاحظات لجيرار جينيت عن الوقفات الاستطرادية، وأنها خارج القصة، وأن لها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد، وأن الوقفة الوصفية تبطئ الحكاية وتجمد زمن القص لكي تلقي نظرة على الفضاء القصصي[١٥].

في هذا المشهد الاستهلالي تشتغل شفرة الوصف اشتغالا رمزيا على المساحات والأصوات والألوان والروائح. لانهائية الحجرة مساحة علامة على لانهائية الدور الاجتماعي لصاحبها. وليس يهم أن يكون لون الحجرة أبيض أو أزرق أو غير ذلك. ولكن الذي يهم هو تشخيص واقع الحجرة في النص من حيث هو أثر نصي. إنه في النهاية لون وظيفي خالص، قصد به ما للون الأزرق من ميزة الانفتاح على صفاء السماء الرحبة. اللون الأزرق - بين منظومة الألوان - علامة على الصفاء والجلال والطمأنينة التي تجلل صاحب هذه الحجرة وتغمر زائرها في آن معا. التوافق بين المكان والمكانة يقتضي الخطاب بصوت بطيء هادئ منخفض. ويسترعي الانتباه هنا مع الوقفات الاستطرادية التأملية الهادفة إلى وصف أثر الحجرة في نفس عثمان بلوغها الغرض بوسائل ثلاث:

(أولاها) المبالغة في تشبيه بهجت نور في جلوسه إلى مكتبه "بالإله القابع وراء المكتب الفخم".

و(الثانية) المقابلة بين الفضاء الواقعي وما يسمى "الفضاء المروي" أو "الفضاء التخيلي". يقول جولدنستين: "تجري الأحداث داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق. ولكن الكاتب يفتح في هذا الوعاء المغلق فضاء تخيليا. يوجد ما يسمى بـ("هنا" الرواية) و("هناك"ـها): فالهنا هو المكان المحدد الذي يموضع فيه الروائي شخصيته، لكن هذه الشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا، بل إنها تحلم كذلك بآفاق أخرى أو تعيد النظر إلى نفسها أو تتخيل ذاتها وسط ملابسات أخرى. وحينئذ ينبثق "فضاء مروي" أو "هناك"، يرافق "إطار الأحداث"(١٦).

في ذلك المشهد الاستهلالي اخترق الكاتب الفضاء الواقعي — حجرة المدير العام التي انبهر بها عثمان — بفضاء آخر تخيلي انتقل به من المكان إلى اللامكان، ومن أرض الواقع إلى سماء الخيال. ذلك ما نراه مثلاً في قول الكاتب عن أثر اللقاء المثير في نفس عثمان: "والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب" (ص٦). والوسيلة المعجمية المستخدمة لتعديل القوة الإنجازية للمنطوق السابق، وهي عبارة "والحق" أنتجت بلاغيًا سخرية مبطنة مصدرها تصوير الخيال في صورة الحقيقة!

و(الثالثة) هي الوسيلة التي صنعت خاتمة ذلك المشهد والفصل الأول من الرواية كله؛ وهي قول الكاتب عن عثمان في نهاية اللقاء: "وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي".

سياق السرد يجعل "المكان" في المنطوق السابق بديلاً عن الحجرة المعنية. ويجعل "الكرسي" وتأويله في النص القرآني العرش، إشارة إلى عز بهجت نور. وأن بيده قوام الأمر الوظيفي في إدارة المؤسسة. "قرأ في سره آية الكرسي" جملة تنتمي إلى نص. والنص هنا والآن هو نص الفصل الأول الذي ينبغي أن تؤول في سياقه هذه الجملة. حينئذ يجوز توجيه معنى "الكرسي" إلى كرسي الإدارة في المؤسسة الوظيفية.

من ناحية أخرى، فإن المقارنة بين ذلك المشهد الاستهلالي ونص الرواية يكشف عن ظاهرة مهمة؛ هي استنفار الكاتب لعلامات لغوية خاصة لعبت دورا رئيسا في بنية المشهد الاستهلالي إلى سياقات أخرى فضائية وغير فضائية، حتى لتبدو في القراءة المفصلة الكلمات — المفاتيح لعالم الرواية. مثال ذلك أن أول موصوف "باللانهائية" في الرواية هو حجرة المدير العام، ولكن "اللانهائية" وردت بعد ذلك صفة لموصوفات أخرى عدة محسوسة ومجردة على حد سواء، مثل:

- اللانهائية هي ما ينشد الإنسان.
- الحياة لا نهائية ولكنها في حاجة إلى إرادة لا نهائية كذلك.
- الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لا نهائي أيضا.
- أيقن أن الله يبارك خطاه ويفتح له أبواب اللانهاية.
- يجلسان في أحضان الأصيل اللامتناهية.
- وعاد يقيس الطريق الطويلة ويئن تحت وطأة لانهائيتها.

من ناحية أخرى، فقد قدم هذا المشهد الاستهلالي نفسه إلى القارئ في شفرة لغوية يفارق فيها المقال المقام. المقابلة الروتينية بين عثمان وبهجت نور كانت مقاما فارقه المقال. إنها مفارقة لفظية صار معها المدير العام كالإله، وصار انبهار عثمان بالحجرة اشتعالا وجدانيا ونفثة من السحر. وصار وقوف الموظف الصغير المستجد من رئيسه موقف الاحترام والتبجيل ابتهالا وتقوى وطاعة وخشوعا، وصار دنوه من ذلك الرئيس مثولا في حضرته!

أما المشهد الفضائي في الفصل الثاني، فقد عرضه الكاتب هكذا:

"إني أشتعل يا ربي.

النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة، كمجموعة من نور باهر. فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائما يحلم ويرغب ويريد ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار القدسة لمح معنى الحياة. أما على الأرض فقد تقرر إلحاقه بالمحفوظات. لم يهمه كيف يبدأ فالحياة بدأت من خلية واحدة بل من دون ذلك. وهبط إلى مقره الجديد وجناحاه ترفرفان، يشق طريقه إلى بدروم الوزارة. طالعته قتامة، ورائحة أوراق قديمة، ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه من خلال نافذة مصفحة. وامتد البهو أمامه. تتلاصق على جانبيه دواليب شنن، وصف طويل منها يشقه شقا طوليا. على حين استقرت مكاتب الموظفين في ثغرات بين الدواليب... النص" (ص٧).

يتوفر هذا المشهد الذي وصف فيه فضاء بدروم الوزارة، المكان الذي بدأت به حياة عثمان الوظيفية، يتوفر على عدد من المفاهيم الفضائية، لعل أهمها ما يأتي:

١- مفهوم الاتجاه: "وهبط إلى...". وهو الاتجاه من أعلى إلى أسفل. الاتجاه هنا علامة دالة على طبيعة البداية. إنها البداية من نقطة ما تحت الصفر، وهي النقطة التي يمثلها في ذلك الفضاء الوظيفي الجديد، بدروم الوزارة.

٢- المستوى: "ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه...". والمستوى مفهوم فضائي ينتمي إلى الفضائية الهندسية في الرواية. إذا كان مستوى سطح الأرض صفرا، فإن هذا يعني مرة أخرى أن عثمان الذي كان رأسه — وهو أعلى شيء فيه — بمستوى سطح الأرض، سوف تبدأ مسيرته الوظيفية من تحت الصفر. هذه علامة على طول المسيرة وامتدادها. يعني هذا أنه إن لم يتسلح بالصبر وقوة الاحتمال وصدق الطموح، فلن يكون له كيان وظيفي ظاهر بين الآخرين في يوم من الأيام!

٣- الامتداد: "وامتد البهو أمامه...". يعول تنظيم الفضاء هنا على الامتداد والطول من ناحية، ويعول على الفراغ من ناحية أخرى. الفراغ داخل بدروم الوزارة عبارة عن الثغرات والتجاويف التي تشير إلى فضاء خانق يمكن له أن يحبط الطموح إن لم يكن في درجة عالية من القوة والصدق.

٤- الطبيعة الفراغية: "حتى الغوص في البدروم لم يوقظه". نرى هنا استعارة فضائية مبنية على الطبيعة الفراغية لفضاء ذلك البدروم في تحوله من فراغ تجتازه الأرجل إلى فضاء آخر تمارس فيه أعضاء الجسم المختلفة أدوارها حتى لا تقع ضحية التلاشي والاختفاء.

في النص السابق خص الكاتب منطوق الاستهلال بسطر مستقل. يقف هذا المنطوق في مواجهة حادة مع الفصل السابق كله. انعكست حدة المواجهة في بلوغ الانبهار بالمدير العام وحجرته اللانهائية مبلغ الاشتعال. وهو اشتعال وجداني وقوده الطموح والرغبة القوية في أن يصبح عثمان ذات يوم بهجت نور. المنطوق الاستهلالي "إني أشتعل يا ربي" منطوق زادت قوته الإنجازية قوة بالأداة النحوية المؤكدة، والاستحضار، استحضار صورة الاشتعال عبرت عنه صيغة المضارع. ولعل الاستغاثة في "يا ربي" تحول الغرض الإنجازي للمنطوق من الإخبار - على رغم الشكل اللغوي الخبري - إلى التوجيه بقوة الدعاء. لعل كل ذلك مما حدا بالكاتب إلى أن يحتل هذا المنطوق الخاص سطرا مستقلا. وهذا نوع من الاشتغال على فضاء الصفحة. كان جيرار جينيت مثلا يرى فضائية الكتابة الظاهرة رمزا على فضائية اللغة العميقة. فضائية الكتابة عنده إحدى الوسائل البصرية، مثل شكل الخط وتنظيم الصفحة وهيئة الكتاب في كليته[١٧].

في هذا المشهد الفضائي تشيع علامات لغوية وعبارات يألفها المعجم الصوفي بدلالاتها الرمزية مثل: النار، والنور، واشتعال الروح ونحوها. وتشيع كذلك علامات وعبارات يألفها المعجم الديني بعامة بدلالاتها الحقيقية مثل: المحراب، وأسرار الكون، وسدرة المنتهى، والرحمة الإلهية

وغيرها. تجتمع هذه العلامات والعبارات مجازية وحقيقية على الإيحاء بأجواء من القداسة التي يتصورها عثمان للوظيفة الحكومية. في هذا السياق يعتمد الكاتب على معرفة القارئ السابقة بما يعانيه المجتمع الوظيفي في بيئة عربية من عدم تكافؤ الفرص وتواضع الإنجاز في توجيه تلك العلامات والعبارات إلى معنى المفارقة التي تتغيا السخرية بمعتقد عثمان في أن الوظيفة هي ذروة المجد والمعنى الحقيقي للحياة!

نقل الكاتب هذه الأجواء من القداسة والجلال من فضاء الوظيفة إلى الفضاء الاجتماعي. في مشهد فضائي قصير يقول الكاتب عن عثمان في منزله بحارة الحسيني: "وما لبث أن صدر قرار بنقله من المحفوظات إلى إدارة الميزانية. ليلتها وقف وراء نافذة حجرته ينظر إلى الحارة الغارقة في الظلام. ورفع عينيه إلى السماء فرأى النجوم الساهرة مستقرة فيما يبدو ولكن لا شيء جامد في الكون. وقال إن الله خلق النجوم الجميلة ليحرضنا على النظر إلى أعلى، وأن المأساة أنها ستطل يوما من عليائها فلا تجد لنا من أثر، ولا يتحقق معنى لوجودنا إلا بالعرق والدم" (ص ٥٢). هنا نرى الشفرة اللغوية همزة وصل بين الفضاءات المختلفة. وهنا يفتح عثمان في فضائه الاجتماعي ثغرة على فضاء الوظيفة المهيمن. كان ديفيد لودفيج قد أشار إلى أن الروائيين لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها، ولذلك فكثيرا ما يستخدم الطقس لإثارة الوقع الذي سماه جون رسكن "الوهم الشعري". وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة[١٨]. وقوف عثمان هنا وراء نافذة حجرته، وهو ما يسمى في شعرية الفضاء الروائي بـ"الوسط الشفاف" وقوف تأمل الحاضر الذي بلغ فيه الدرجة السابعة من ناحية، وتأمل المستقبل الذي يأمل فيه أن يرتقي درجات وظيفية أعلى من ناحية أخرى. يبدو عالم الطبيعة في هذا المشهد معادلا لتصورات عثمان ومشاعره. الحارة الغارقة في الظلام تأويلها أن لا أحد يأبه به وبمعاناته من أجل الترقي. والنجوم الساهرة في السماء تأويلها وجوب اليقظة على أمر الترقي بالمعاناة. وتصوره أن لا شيء جامد في الكون تأويله توقعه الانتقال من درجة إلى درجة أعلى. والنجوم التي تحرضنا بجمالها على النظر إلى أعلى تأويلها أن تفكيره في الترقي إلى درجات أعلى واجب، بل هو واجب على كل إنسان يريد أن يحقق معنى لوجوده.

كان فضاء بداية الرواية وظيفيا وكان فضاء نهايتها اجتماعيا. في فضاء البداية الوظيفي كان عثمان في ريعان الشباب وعنفوان الحلم بمستقبل وظيفي يبلغ فيه درجة المدير العام. وفي فضاء النهاية الاجتماعي يبشر عثمان بهذه الدرجة، ولكنه يبشر بها وهو على سرير الموت. هي إذن بشرى بالاسم لا بالفعل. كأني بالرواية ترمي إلى أن تقول بأن عثمان لم ينجح في حياته الوظيفية نجاحا حقيقيا. كان نجاحا بطعم الفشل. لقد تحطم الأمل الفادح على صخرة الظلم الاجتماعي الفاضح. صارت أحلام النفس اللانهائية إحباطا وخيبة لا نهائية. ولعل تجريد الرواية من زمن محدد ما يشير إلى لازمنيتها. إنها إذن رواية المحبطين من الموظفين في كل زمن عربي. المجتمع الذي ينبغي له أن يعد الإنسان لتحمل المسئولية صار عدوًّا له يتنمّر لطموحه ويتنكر لقدراته وإخلاصه. لانهائية طموح الفرد لا قيمة لها إلا في مجتمع يؤمن بلانهائية أحلامه ودوره في العالم. إنه إذن مجتمع يعجز عن رؤية صحيحة، ويئن على سلم القيم من فوضى إدارية خاصة تعكس فوضى أخلاقية عامة.

إن الكثافة الفضائية في الرواية كانت سببا رئيسا في ظاهرة "المجازات الفضائية" المبنية على الكتلة والفراغ، مثل:

- الدولة هي معبد الله على الأرض.
- الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد.
- الوظيفة حجر في بناء الدولة.

- وبدا أن الكون قد توقف، وأن عبد الله وجدي قد رسخ في وظيفة المدير العام مثل الهرم الأكبر.

في مثل هذه المجازات ربطت الوظيفة بالمادي والمعنوي جميعا، بالمعبد والحجر والهرم من ناحية، وبالقدس والمعبود من ناحية أخرى. مثل هذه الإيماءات الفرعونية تومئ إلى إيغال منظور المصري إلى الوظيفة الحكومية في التاريخ!

إن أسلبة الصفة في الأشكال الثلاثة للفضاء في هذه الرواية هي من أهم العلامات المميزة للشفرة اللغوية. بدت الصفة هنا موقفا خاصا من الموصوف. على قدر قوة الصفة أو ندرتها أو طرافتها أو فجائيتها أو تكرارها لفظا أو معنى، على قدر ذلك يظهر الموصوف ظهورا خاصا في سياق أو آخر. كان رولان بورنوف وريال أويلي قد ربطا بين الوصف والفضاء في مثل قولهما: "إن الفضاء يكشف عن مقدار الاهتمام الذي يوليه الروائي للعالم ونوعية ذلك الاهتمام. فيمكن للنظر أن يتوقف عند الشيء الموصوف أو يتعداه، فالوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان مؤلفا كان أو شخصية والعالم المحيط، فهو يفر منه أو يعوضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره ويفهمه، أو يتعرف من خلاله إلى نفسه"(١٩). يمكن أن نضرب مثالا على ذلك وصف الراوي - من منظور شخصية عثمان - حجرة المدير العام. وصفت هذه الحجرة في سياق بأنها "الحجرة الزرقاء"، ووصفت في سياق آخر بأنها "الحجرة العصماء": اقتضى السياق الأول تركيز الوصف على البعد المادي اللوني من الحجرة. فوصفت بأنها زرقاء. واللون الأزرق لون خالص غير متدرج هادئ غير فاقع، يناسب من ثم جلال الحجرة الموصوفة. إنه لون متناغم مع إيقاع الحركة في الفضاء وإيقاع النص برمته. هنا يصبح اللون وسيلة من وسائل تناغم الفضاء الموصوف مع مجموع المحكي. أما السياق الآخر، فقد اقتضى التركيز على بعد آخر من الحجرة ذاتها، هو البعد المعنوي الذي يرمي إلى المفارقة. إذا علمنا أن العصامي هو من ساد بشرف نفسه، استطعنا أن نرى في هذا المركب الوصفي "الحجرة العصماء" نوعا من المفارقة التهكمية؛ وذلك أن بهجت نور صاحب الحجرة الموصوفة بهذا الوصف لم يكن يوما من أولئك العصاميين؛ نال بهجت نور ما ناله بجاهه وانتهازيته.

في مثل تلك الحالات يتحول الوصف في التخييل الروائي إلى رمز ضاربا الصفح عن قيمته التعيينية. يقول شارل جريفل: "المكان الذي يرد في الرواية إنما يدل داخل نظام هذه الرواية، فهو لذلك تخييل. ولا يكون نظيرا على الإطلاق للمعلومة الموضوعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري... كل نعت ذو قيمة تعيينية أو مكانية يفقد بمجرد دخوله مجال التخييل قيمته التعيينية والوجودية التي يمكن أن تكون له في الواقع، ويتحول بذلك إلى رمز"(٢٠).

إن كثافة الوصف في سرد الرواية تساعد على اكتشاف بنية حجاجية قوامها القياس المنطقي الذي تتبلور به طائفة من المفاهيم التي تكون في مجموعها وجهة النظر. يساعد الوصف في تأمله في ضوء العرف الاجتماعي؛ أي في ضوء ما يسمى بتداولية التأويل Pragmatics of Interpretation على الوصول من المقدمات إلى النتائج. من الأمثلة على ذلك:

- مقدمة كبرى (مذكورة): اللانهاية هي ما ينشد الإنسان.

مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام لا نهائية.

النتيجة: حجرة المدير العام هي ما ينشد الإنسان!

- مقدمة كبرى (غير مذكورة): الحجرة المترامية دليل على عظم شأن صاحبها.

مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام مترامية.

النتيجة: المدير العام عظيم الشأن.

- مقدمة كبرى (مذكورة): الوظيفة حجر في بناء الدولة.
مقدمة صغرى: (مذكورة) الدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض.
النتيجة: الوظيفة نفحة من روح الله !.

لقد تميز إيقاع السرد في هذه الرواية، بما في ذلك المقاطع الفضائية بالطبع، بالبطء. وهو بطء أدت إليه وسائل عدة؛ كالوسائل التركيبية من جمل مركبة ومعقدة، أو الوسائل الأسلوبية مثل مطاردة الصفات للموصوفات، والاستطراد الذي يجمد لحظة خاصة من الزمان لمصلحة المكان، والإيحاء بالرتابة بوساطة الكتابة: "تلك هي سدرة المنتهى، حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشري: ثامنة.. سابعة.. سادسة.. خامسة.. رابعة.. ثالثة.. ثانية.. أولى.. مدير عام" (ص ١٠). إن الإيقاع الذي يتحدد بالعلاقة بين طول مقطع سردي والديمومة الحقيقية للحدث المحكي قد جعل من بطئه علامة على بطء إيقاع التغير في حياة عثمان الوظيفية، وبالتالي علامة على بطء إيقاع الحياة بعامة في مجتمع يدفع بأفراده إلى الإيواء بأحضان المأمون وإن كان الأقل جدوى.

(ب) حوار الفضاءات

يفرض الروائي على الحدث حدودا فضائية. ولكنها ليست حدودا فضائية مفككة. تتنوع العلاقات بين فضاءات النص الواحد من تناظر وتجاذب وتوتر وإقصاء وتضاد وغيرها. ويرمي الحوار بين الفضاءات إلى المساعدة على استكناه العلاقات المختلفة بينها من حيث إن وظائف عدة ودلالات وفيرة لا تتبدى إلا في حال الموازنة بينها.حوار الفضاءات مفهوم فرضته هذه القراءة لرواية "حضرة المحترم". ويمكن أن تفرضه قراءات أخرى لكثير جدا من النصوص الروائية المعاصرة. يبنى هذا المفهوم على أساس فكرة محورية في لسانيات النص؛ هي أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء على نحو أو آخر وفقا لاستراتيجية إنتاجه ومقصديته.

لقد رأينا أن نجيب محفوظ قد جعل من فضاء حجرة المدير العام مركز الدائرة الفضائية للرواية. من ثم كانت جميع الفضاءات الأخرى الاجتماعية والعاطفية متعلقة بذلك المركز بوجه من الوجوه. إن ربط الفضاء المفرد بسياقه الخاص سوف يعين له وظيفة بعينها، ولكن ربطه بفضاءات أخرى داخل الرواية سوف يساعد على اكتشاف وظائف أخرى كامنة. ولا شك أن القارئ الذي يكتشف هذا الحوار بين الفضاءات المختلفة، سواء أكان حوارا صريحا أم ضمنيا، إنما يكتشف في حقيقة الأمر طابعا ديناميكيا يهبه الفضاء للنص الروائي كله.

في رواية "حضرة المحترم" يمكننا أن نميز بين ثلاث صور رئيسة للحوار بين الفضاءات:

١- الحوار بين وجهين اثنين لفضاء رئيس واحد.
٢- الحوار بين فضاء وفضاء آخر مضاد.
٣- الحوار بين فضاء مركزي و فضاءات أخرى ثانوية.

بدهي أن مثل هذه الصور المختلفة للحوار بين الفضاءات سوف تجعل من مكون الفضاء أحد المكونات السردية الأساسية لحبك النص الروائي بمفاهيمه وعلاقاته وعالمه.

تتجلى الصورة الأولى في رسم فضاء واحد في سياقين سرديين على نحو مختلف باختلاف المواقف في هذين السياقين. رأينا أن الفصل الأول من الرواية قد بني على مشهد لقاء عثمان بالمدير العام في حجرته اللانهائية. كان ذلك اللقاء شرارة حلم ظل يراود عثمان؛ لأنه ارتبط بفضاء الحجرة الزرقاء العصماء رمز الجاه والسلطان الوظيفي الباهر. وفي الفصل السادس عشر بلغ عثمان الدرجة الخامسة فرآها وثبة حقيقية تحرضه على التفكير في تلك الحجرة الرمز. من هنا خايلت حجرة المدير العام عثمان فضاء رحبا للتأمل والوصف المستغرق. هذه الحجرة الرمز هي إذن الفضاء المشترك

بين هذين المقامين السرديين: مقام الحلم ومقام استرجاع الحلم. الفضاء واحد، ولكن مقام السرد المختلف باختلاف الظروف و الملابسات أدى إلى اختلاف منظور الوصف. الجدول الآتي يبين كيف وصفت العناصر الفضائية المتحدث عنها وما يتعلق بها في مشهدي فضاء عام واحد وصفا مختلفا على نحو تتحقق به تقنية الحوار بين الفضاءات.

المتحدث عنه	الفصل ١	الفصل ١٦
الباب	(انفتح) الباب	(فتح الله) له الباب (العالي الموصل إلى الحضرة الإدارية العليا)
الحجرة ١	تراءت الحجرة (مترامية)	ها هي الحجرة (المترامية كميدان)
الحجرة ٢	(تراءت) الحجرة	(تفحص) الحجرة (بعناية)
المدير العام ١	(الإله القابع)	(حضرة صاحب السعادة المدير العام)
المكتب	المكتب (الفخم)	المكتب (المتصدر بأرجله الغليظة الملتوية وسطحه البلوري وتحفه الفضية من وراقات ومحابر وأقلام...)
الأرض والجدران والسقف	(نسي) ما تاقت النفس لرؤيته: الأرض والجدران والسقف	(تفحص) الحجرة (بعناية)...سقفها الأبيض (الأملس) (وجدرانها المورقة) (وبساطها الأزرق)
المدير العام ٢	(الإله القابع) وراء المكتب الفخم	(المدير السعيد) وهو مستقر فوق مقعده الكبير.
نظرة عثمان للمدير العام	(خطف نظرة) من الإله القابع وراء المكتب	تهيأت فرص (لاستراق النظر)
نظرة المدير العام لعثمان	مر ضوء عينيه على الوجوه	يطالعه بعينين (داكنتين حادتين)
هيئة وقوف عثمان بين يدي المدير العام	وأنه (يحظى بالمثول) في الحضرة	ها هو (يقف في حضرته).

أول ما نلاحظه استعمال الكاتب كلمة "المكان" في الفصل الأول على حين استعملت كلمة "الفراغ" في الفصل السادس عشر. المكان البقعة المحدودة، والفراغ المكان المفتوح اللامحدود. هذا نوع مما يسمى باللاتموقع الفضائي الذي أراده الكاتب ليعبر عن عظم شأن الدرجة الخامسة من منظور عثمان. بلغ عثمان في الفصل السادس عشر من الرواية الدرجة الخامسة، فتضاءلت تبعا لذلك هيبة المكان الموصوف (وهو حجرة المدير العام) مقارنة بما رأينا في الفصل الأول. تضاؤل هيبة المكان أتاح لعثمان فرصة عظيمة للتأمل والاستغراق في وصف تفاصيل الحجرة. مع الدرجة الخامسة زادت الخبرة وقوي الاقتراب من الحجرة وصاحبها، وهذا ما تدل عليه عبارة "ها هي الحجرة...". ما كان في الفصل الأول غير موصوف "انفتح الباب" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا "فتح الله له الباب العالي الموصل إلى...". وما كان موصوفا في الفصل الأول بوصف واحد

"الحجـرة المترامية" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا ومصورا "الحجرة المترامية كميدان". وما كـان موصـوفا في الفصـل الأول وصـفا مجازيـا "الإله القابع" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا وصـفا حقيقيا "حضرة صاحب السعادة المدير العام". وما كان في الفصل الأول مبالغا في وصف هيئته "المثول في الحضرة" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفة هيئته على المعهود "يقف في حضرته".

إن النص ـ كما يقول أمبرتو إيكو ـ نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما؛ فأن يكـون المـرء نصـا يعـني أن يضـع حـيز الفعـل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن كل استراتيجية[٢١]. في الفصل الأول لم وصف الفضاء نفسه وتوارى حتى يفسح المجال لوصف رد فعل عثمان ونظرته إلى المكان. أما في الفصل السادس عشر فقد وظف الكاتب تقنية مهمة أراد بهـا إيهـام القـارئ بوجـود الديكـور المصـور في الرواية وجودا حقيقيا. في الفصل السادس عشر انتشـرت التفاصـيل الـتي تشكل الفضاء. على حين كانت المجازات الفضائية في الفصل الأول سمة ممـيزة. خذ مثالاً على ذلك قول الكاتب عن عثمان لحظة رؤيته حجرة المدير العام لأول مرة: "آمن بأنهـا تلـتهم القـادمين وتذيـبهم". نـرى هـنا مجـازا فضائيا مبنيا على تحول الكتلة في الفراغ الذي تشـغله إلى عـدم لمصـلحة ذلك الفراغ الذي تريد عين الكاميرا في ذلك المشهد الفضائي أن تأتي على امتداده ورحابته.

لقـد اخـتزل الكاتـب في الفصل الأول العناصر المعروضة في فضاء حجرة المدير العام إلى أقل قدر ممكـن، ولكـنه اسـتطرد في وصـف تلـك العناصر في الفصل السادس عشر إلى أعظم حد. اتفق المكان واخـتلف الـزمان فاخـتلف مـنظور الوصـف. وباخـتلاف منظور الوصف يختلف منظور الشخصيات الـتي تم مـن خلالهـا الوصـف إلى الأشـياء والمواقـف. لقد صار عثمان يشعر بأن تلك الحجرة الحلم تدنـو مـنه أو يدنـو مـنها كـلما ارتقى في السلم الوظيفي درجـة جـديدة، وأن أمله المقدس أوشك أن يـتحقق. بـناء عـلى ذلـك يمكـن القـول بـأن نقطـة التركـيز في وصف الفضاء في الفصل الأول كانت الشـخص ولكـنها كانـت الأشـياء في الفصـل السـادس عشـر. هـذه مقابلـة بـين "شخصـنة" الفضاء و"تشـييئه". اختزلـت الأشـياء في الفصل الأول لمصلحة إظهار بهجت نور في مقدمة الصورة كالإله، ولكـنه لم يزد في الفصل السادس عشر عن أن يكون مديرا عاما تثير الأشياء في الحجرة حولـه رغبة عـثمان الكامـنة في أن تكون حجرته ذات يوم: اتساعا وتأثيثا وألوانا وديكورا ورائحة وأشياء أخرى لفتـت الانتباه. لقد برزت الحجرة بـ"من" فيها في فضاء الفصل الأول، ولكنها برزت بـ"ما" فيها في فضـاء الفصـل السـادس عشـر. ولا شـك أن الأثـر المعـنوى الناتج عن وصف الفضاء في الفصل الأول سـوف يجـتمع مـع الأثـر المـادي الـناتج عن وصف الفضاء ذاته في الفصل السادس عشر على دلالة واحـدة؛ هـي افتضـاح مـا رسـخ في نفس عـثمان مـن طموحات الترقي. استغراق عثمان في الوصف معادل لغوي لاستغراقه النفسي في الحلم والاجتهاد في استحضاره واستبقائه أطول مدة ممكنة.

اسـتخدم الكاتـب مع ذلك الفضاء تقنية تجزئة الوصف. لم توصف حجرة المدير العام في سياق واحـد وصـفا تامـا؛ تجـزأ الوصـف على حسب مقامات السرد، مرتبطة بتطور التشخيص والمنظور. وتجـزئة الوصـف ـ أو مـا يسـميه ميشيل رايمون بالوصف المتدرج Progressive description ـ عـبارة عـن تشذر القطعة الوصفية إلى إشارات وصفية، ينثرها الروائي على مدار النـص. والمـراد من هذه التدقيقات المزيد من إدماج المكون الوصفي في المكون السردي[٢٢].

الصـورة الثانـية لـلحوار بـين الفضاءات في هذه الرواية هي الحوار بين الفضاء وما يضاده. نرى ذلـك في علاقـة الضـدية بـين حجـرة المدير العام على النحو الذي وصفت به في المشهدين الرئيسين بالفصـل الأول والفصل السادس عشر، وبين حجرة المحفوظات بفضاء بدروم الوزارة الذي بدأت به حـياة عـثمان الوظيفـية في الفصـل الثاني. ويجد القارئ بونا شاسعا بين هذين الفضاءين في المساحة والتأثيـث والجـو العـام ومـا يرتـبط بذلـك كله من كينونة وظيفية وإنسانية بين بهجت نور وعثمان

بـيومي. حجرة المدير العام المترامية كميدان يقابلها الآن حجرة المحفوظات الضيقة في بدروم خانق. الـرائحـة الطـيـبة هناك يقابلها هنا رائحة أوراق قديمة. المكتب الفخم هناك يقابله هنا مكتب خال متآكل الجلدة منجرد اللون... إلخ. حوار الأضداد هو إذن مؤشر العلاقة التكاملية بين الفضاءين.

وأمـا الحـوار بـين الفضـاء المركـزي و الفضـاءات الأخـرى الـثانوية، فإنـنا نراه بين الفضاءات الاجتماعـية والعاطفـية الـتي لم تـنقطع عـن الارتـداد إلى فضـاء حجرة المدير العام: الحجرة الحلم والرمـز عـلى طمـوح وظـيفي يطـارد عثمان في منزله، أو لقائه بإحدى صديقاته أو نزهته مع إحدى زوجاتـه. كـان الـرباط القـوي بـين هذيـن الفضـاءين اسـترجاع عثمان مشهد حجرة المدير العام من ناحـية، واسـتعارة الشـفرة اللغويـة المسـتخدمة في وصـف ذلك المشهد من ناحية أخرى. لم يستطع عـثمان حـتى في زيارتـه قـبر والديـه أن يتخلص من آثار حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد. يلـوم عـثمان نفسـه في ذلـك المقـام السـردي لزيارة قبر الوالدين "أنه لم يملأ عينيه من حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد الذي يحرك الإدارة كلها من وراء برافان" (ص ٢٤).

في كـل الفضـاءات ظـل عـثمان حبيس الفضاء الحلم الذي جعل حاضره موزعا بين ماض يجتر فـيه مشـهد حجـرة المدير العام اللانهائية، ومستقبل يرتقب فيه اليوم الذي يصبح فيه صاحب هذه الحجرة. عانى عثمان إذن حالة من "الانحباس الفضائي" الذي هيمن فيه الشعور بتحقيق الذات في فضـاء محـدود آمـن مؤقـت سـلطوي، هـو فضـاء الوظـيفة الحكومـية. عـاش بهجـت نـور الـبهجة والطمأنيـنة ونـور الحقـيقة، وبقـي عثمان بيومي حتى نـهاية الرواية مشتعلا بنار الحلم الذي لم يره إلا نـبأ بُشّـر بـه عـلى فراش الموت. عثمان بيومي الذي رأى الجهاز الحكومي جهازا مقدسا وهدفا دنيويا وإلهيا معا، انتهى برؤيته إلى حد الرؤية المجردة، إلى لا شيء.

٣- الفضاء والتشخيص

يسـتلزم الفضاء وجود الشخصيات والأحداث. ليس الفضاء مكانا خالصا، بل هو حركة وحياة وانفعالات. الشخصيات من أهم وسائل الفضاء لترجمة ذاته إلى دلالةٍ ما داخل النظام الدلالي الكلي للـرواية. يـرى ديفـيد لودفـيج أن الشخصية هـي — عـلى الأرجـح — أهـم عنصر مفرد من عناصر الـرواية. وربمـا كانـت الشخصية أصعب جانـب مـن جوانب الفن الروائي يمكن مناقشته مناقشة تكنيكـية[٢٣]. ويعـرّف فيليـب هـامون Ph.Hamon الشخصية في إطار سيمياء الرواية بأنها مورفيم فـارغ، أي بـياض دلالـي، و أنهـا لا تحـيل إلا عـلى نفسـها. إنها ليست معطى قبليا كليا، لأنها تحـتاج إلى بـناء، بـناء تقـوم بإنجـازه الـذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال غير متواصل، ويحيل على مدلول غير متواصل[٢٤].

مـن المعـروف في اللسـانيات العامـة أن الاعتباطـية هي سمة العلاقة بين الاسم والمسمى، ولكن الاسـم في سـيميائية الرواية جزء لا يتجزأ من استراتيجية التشخيص. تسمية الشخصيات هي دائما جـزء مهـم مـن عملـية خلقها. ومن المفترض أن تصل هذه الإلماحات - كما يقول ديفيد لودفيج - إلى وعـي القـارئ لا شـعوريا[٢٥]. يـدرك الروائي أن أسماء الشخصيات، لاسيما الشخصيات المحورية، تصـبح داخـل الـنص أسمـاء روائية ذات دلالة ما. قد تبنى هذه الدلالة على المفارقة وقد تبنى على التماثل: اختيار اسم "كريم" لشخصية موصوفة بالبخل. أو اسم "عادل" لشخصية موصوفة بالظلم، هـو اختـيار عـلى سـبيل المفارقـة. أما نجيب محفوظ، فقد اختار في رواية "حضرة المحترم" جميع الأسمـاء لشخصـياته عـلى سـبيل التماثل. الإحساس الداخلي والملامح الخارجية هما الأساس الذي بـنى علـيه اسم شخصية المدير العام: بهـجت نور. لا ينقطع هذا الاسم وقد وضع في فضائه المكاني الـذي يرسـم له صورة ظاهرة ودورا اجتماعيا خاصا، لا ينقطع عن الإيماء إلى البهاء والنعمة والقدرة عـلى التأثير في المحيط الاجتماعي والوظيفي. وكذلك الحال مع عثمان بيومي الذي عرفناه في فضاء

حجرة المدير العام موظفا صغيرا مستجدا، وعرفناه في فضاء حجرة المحفوظات ببدروم الوزارة موظفا طموحا يدفعه فقره وظروفه الاجتماعية والمعيشية إلى بذل كل جهد من أجل أن يحظى بما يمكنه من دعم كيانه الوظيفي ودوره الاجتماعي.

إذا كان التشخيص ـ كما يقول جيرار جينيت ـ هو تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي، فإن دراسة التشخيص هي دراسة وسائله المشكلة له من تسمية ووصف وتبئير وحكاية للأقوال أو الأفكار أو لهما معا وعلاقة ذلك كله بالمقام السردي[٢٦]. واءم الكاتب في "حضرة المحترم" بين أسماء الشخصيات وما حلت به من فضاءات، ووصف لنا الكاتب سلوك عثمان في مقابلته بهجت نور خاشعا مبتهلا بما يرتبط به ذلك من تصوره لشكل العلاقة الوظيفية والإنسانية برئيسه في العمل، وبما يرتبط به ذلك أيضا من نظرة أبناء الطبقة الفقيرة الكادحة إلى قيمة الوظيفة الحكومية وما تقتضيه من صبر وطاعة. كذلك فقد حرص الكاتب في الأشكال الفضائية الثلاثة الرئيسة للرواية على أن يحكي أقوال عثمان. رأى عثمان الوظيفة حلما مقدسا. ورأى درجة المدير العام جوهرة متألقة. وبقي في كل فضاء وظيفي حل به ملتزما باللوائح والتعليمات الإدارية والإخلاص. ولكن الذي حرص الكاتب على إظهاره في استراتيجية بناء نصه هو أن هذه الصورة المثالية للموظف عثمان لم تصادر على الحقيقة المريرة في مجتمع يفتقد العدالة الاجتماعية بين أفراده: الجاه فوق الكفاءة والانتهازية تهزم الجدية!!

الهوامش:

(1) Relph, E.Place and Placelessness. Pion. London, (1976) P.1.

(٢) كيستنر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن إحمامة. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٣) ص ١٣ وما بعدها.

(٣) تودوروف، تزفيتان: النص، مقال في: العلاماتية وعلم النص. إعداد وترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت ط١ (٢٠٠٤م) ص ص ١٠٩–١١٨ ص ١١٣.

(٤) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي. ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق. الدار البيضاء ط ١ (٢٠٠٢م) ص ص ٤٣–٦٩ ص ٦٣.

(٥) المرجع السابق ص ٦٣.

(٦) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ١٦.

(٧) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ بيروت، ط ١(٢٠٠٠م) ص ٢٥.

(٨) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٩.

(٩) المرجع السابق ص ٢٢.

(١٠) جولدنستين، ج، ب: الفضاء الروائي. مقال في كتاب الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ١٩–٤٢ص ١٩.

(١١) كرانغ، مايك: الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية. ترجمة الدكتور سعيد منتاق ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت (يوليو ٢٠٠٥) ص ٦٦.

(١٢) عبد المطلب، محمد: نجيب محفوظ أسطورة مصر في القرن العشرين، مجلة علامات. محرم ١٤٢٥هـ – مارس ٢٠٠٤م المجلد ١٣ ج ٥١ ص ص ١٢٣ ـ ١٤٥ ص ١٣٤.

(١٣) كولر، جوناثان: الشعرية البنوية. ترجمة السيد إمام: دار شرقيات للنشر والتوزيع. ط ١ (٢٠٠٠م) ص ٢٣٢.

(١٤) كيرس، جينيفر: الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة — الكويت (أكتوبر ٢٠٠٤م) ص ٧١ وما بعدها.

(١٥) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ٤٢ -٤٣ .

(١٦) جولدنستين، ج.ب: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٣ — ٢٤.

(١٧) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية. مرجع سابق ص ١٤.

(١٨) لوديفج، ديفيد: الفن الروائي ص ٩٦.

(١٩) بورنـوف، رولان ـ أويلـي، ريال: معضلات الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ٨٧ - ١٢٢، ص ١١٨.

(٢٠) جريفل، شارل: المكان في النص، مقال في: الفضاء الروائي: مرجع سابق ص ص ٧١—٨٥ ص ٧٣.

(٢١) إيكـو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء - بيروت ـ ط ١(١٩٩٦م) ص٦٧.

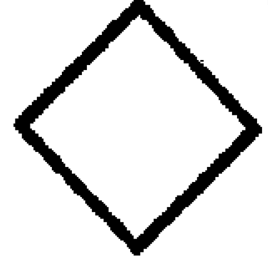
(٢٢) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

(٢٣) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٧٨.

(٢٤) هـامون، فيليـب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام ـ الرباط (١٩٩٠م) ص ٩.

(٢٥) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

(٢٦) جينيت، جيرار: عودة إلي خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ١٨٠.



تلاشي الإيديلا
حول متصل الزمن/المكان في روايات نجيب محفوظ (*)

حسين حمودة

(١)

في نطاق من ثبات المكان ومرور الزمن، وأحيانا "كروره"، يتناول نجيب محفوظ موضوعة "اختراق الدوري"، أي تحطيم دائرية الزمن (بمعنى يتماس مع فكرة "دمار الإيديلا" التي طرحها وحللها ميخائيل باختين)، في أربع روايات - على الأقل - من رواياته الكبرى: (زقاق المدق) ١٩٤٧ و(الثلاثية) ١٩٥٦ - ١٩٥٧، و(أولاد حارتنا) ١٩٥٩، و(ملحمة الحرافيش) ١٩٧٧. اختراق الدوري في هذه الروايات الأربع تمثيل لفعل الزمن التاريخي، الخطّي، الطارئ، بتغيراته الملحوظة (وأحيانا بأنيابه الناهشة)، إذ يدافع، أو يزاحم، أو يزحزح - وربما يزيح - زمنا رتيبا، دوريا، قديما راسخا في المكان، راكدا فيه وملتصقا به، ساكنا وهادئا، متناغما موسيقيا، يبدو مع - أو يبدو بالرغم من - امتداده الطويل محض وحدة قابلة للتكرار، حدودها حدود دورة واحدة شبيهة في صياغتها بدورات الزمن الفولكلوري، الزراعي[١]، المجسّد الملموس، المرتبط بتتابع الفصول ومراحل نضج الثمار وحركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. قبل "اقتحام" هذه الدورة، وأحيانا تلاشيها، لم يكن هناك جديد ولا مختلف؛ ما كان هو نفسه ما هو كائن وما سوف يكون، ما مضى أنموذج لما سوف يأتي. وقد يقترن هذا الزمن الطبيعي الدوري بفكرة "القلب التاريخي"؛ إذ يغدو مستوى من مستويات الماضي الذي ولّى، مر وانقضى، اختزالا لعصر ذهبي لم - ولا، وربما لن - يماثله أي عصر لاحق، ومن هنا يخايل ذاك العصر الذهبي الجميع، ويظل يخايلهم، عبر كل العصور، فيغدو مناط حلم متصل، متناسل، باستعادته، وبذلك يصبح هناك ما هو "خالد وخارج الزمن"، وهذا "الخالد الخارج عن الزمن يصوَّر وكأنه متزامن مع اللحظة الراهنة، مع الحاضر، كأنه معاصر، أي كأن ما كان أفضل من الذي سيكون، من المستقبل الذي لمّا يكن والذي لم يكن أبدا"[٢].

في تلك الروايات الأربع يتحقق تناول عالم قائم، ثابت، متكرر الملامح، مراوح في المكان، في مواجهة عالم جديد، آتٍ بتغيرات مقتحمة لا رادّ - في الأغلب - لها. وإن تحققت هذه المواجهة، في تلك الروايات الأربع، بأشكال متنوعة، تتحرك بين حدود الامتحان وحدود المحنة.

(٢)

الإيديلا Idylle [٣]، على اختلاف أنماطها وأنواعها، وعلى تحولاتها عبر تاريخ طويل، وعلى إمكان تمثلها في الرواية بمناح شتى، تظل لها بعض السمات المشتركة التي تحكم علاقتها بالزمن الفولكلوري، خصوصا على مستوى "متصل الزمن/المكان" أو "الزمكان"[٤] Chronotope. ومن العناصر التي تسم عالم الإيديلا، في تحليل باختين لها، يمكن ـ باختزال ـ الإشارة إلى "الالتصاق العضوي للحياة وأحداثها والتحامها بالمكان ـ مسقط الرأس"، حيث "وحدة حياة الأجيال (حياة الناس عامة) في الإيديلا تتجدد بشكل جوهري (...) بوحدة المكان وبالتصاق حياة الأجيال المتعاقبة على مدى القرون بمكان واحد (...). إن وحدة مكان حياة الأجيال تُضعف وتليّن الحدود الزمانية بين الحيوات الفردية وبين المراحل المختلفة في الحياة الواحدة. ووحدة المكان تقرب بين المهد واللحد (...). هذا التليين المحكوم بوحدة المكان (...) يسهم بشكل جوهري في خلق ما تتميز به الإيديلا من إيقاعية دورية للزمن". كذلك تقتصر الإيديلا على "بعض وقائع الحياة الأساسية. فالحب والولادة والموت والزواج والعمل والأكل والشرب والأعمار هي الوقائع الأساسية في الحياة الإيديلية". يضاف إلى هذا "اقتران الحياة الإنسانية بحياة الطبيعة ووحدة إيقاعهما واللغة المشتركة لظواهر الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية". وفي بعض الأشكال الروائية التي تتمثل الإيديلا قد يلوح نوع من "الانقطاع عن التقدم التاريخي"، إذ "يتحول النمو (...) إلى مراوحة الحياة (...) في المكان، عند نقطة تاريخية واحدة، عند مستوى واحد من التطور التاريخي". ويشير باختين إلى أن من "الأشكال الروائية التي تبدو فيها اللحظة الإيديلية محددة رواية الأجيال"، وفيها "يتمثل الموضوع الأساسي في دمار الإيديلا والعلاقات الإيديلية والأبوية". وتناولات فكرة دمار الإيديلا يمكن أن تتعدد أو تختلف، من عمل روائي لآخر، اختلافات بينة، و"هذه الاختلافات محكومة بالفهم والتقويم المختلفين لعالم الإيديلا المدمَّر كما لتلك القوة المدمِّرة له، أي للعالم الجديد الرأسمالي"[٥].

(٣)

في (زقاق المدق) تسود صيغة الزمن الدوري الذي يراوح في مكان ثابت[٦]، أو قل: يتثاءب فيه، إلى أن يتم ارتطام هذا العالم بتغيرات تهب فجأة من الزمن الخطّي، أي من "التاريخ"[٧]. لكن هذا الارتطام الذي يتحقق مرة واحدة بالرواية، وإن كانت مؤثرة ومؤلمة في آن، سرعان ما يتلاشى، أو ـ على الأقل ـ يبدو كأنه قد تلاشى، لتستعاد الصيغة القديمة السائدة: ثبات المكان وكرور دورات الزمن المتثائب، كأننا إزاء قانون يحكم عالم الرواية كله: وضع أصل ممتد، ثم وضع عارض عابر، ثم عودة إلى الوضع الأصل مرة أخرى وأخيرة[٨]، وإن ظل صدى تلك الحركة، المحصورة بين وضعين ساكنين، يتردد ـ خارج كلمات الرواية الأخيرة ـ ليثير تساؤلات، وربما ليفجر شكوكا، حول ذلك الوضع الساكن الأخير: فبعدما حدث ما حدث، هل يمكن حقا، للمكان الثابت، المنغلق على زمنه، والمنغلق عليه زمنه، وقد انفتح على التاريخ المتدفق في العالم الخارجي، الرحب الحافل بالتغيرات، والحفي بها، أن يبقى سادرا في ثباته وانغلاقه القديمين؟

(٣ - ٢)

لا يهب مسمى "زقاق المدق" الرواية عنوانها فحسب، بل يهيمن عليها على مستويات عدة. الزقاق، من ناحية، خلال أوقات مختلفة تعتريه (هي حالات متغايرة، متعاقبة، من حالات الليل والنهار، الهدوء والصخب) يُتخذ مدخلا لأغلب فصول الرواية ولأهم وقائعها الأساسية. والزقاق، من ناحية ثانية، من حيث الانتماء إلى عالمه أو التمرد على هذا العالم، يشبه "اختبارا" تخوضه شخصيات الرواية، وبه وفيه تتحدد مصائرها. والزقاق، من ناحية ثالثة، من زاوية عزلته

المحققة عن أحداث العالم الخارجي، ثم انفتاحه ـ الجزئي، المفاجئ ـ على بعض تلك الأحداث(٩)، يعد جزءا مهما من الطرح الأساسي في الرواية: كيف (وقبلها: "هل") يستطيع العالم المطمئن، الغافي تقريبا، أن يمضي مستمسكا باطمئنانه وغفوته وقد غدا تحت مرمى ريح (هي على الأرجح فاتحة لعواصف) بدأت ـ ولعلها سوف تظل ـ تهب عليه من عوالم أخرى، مغايرة، مغيرة، بعضها ناء، غير منظور، وبعضها مشهود، متاخم قريب.

خلال هذه المستويات المتنوعة لحضور الزقاق في الرواية(١٠)، يتجسد تقاطع الزمن الدوري مع الزمن الخطّي؛ زمن الزقاق مع زمن ما هو خارجه. ويلوح شكل من أشكال الإيقاع الإيديلي و"اختبار" هذا الإيقاع، في آن.

(٣ - ٣)

من الصفحة الأولى بالرواية، يشير الراوي، فيما يقوله عن الزقاق، إلى ما يشبه "عزلته عما يحدق به من مسارب الدنيا"، ويستدرك بأنه "على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة" (الرواية، ص ٦). وفي تناول تلك "الحياة الخاصة" سوف يتوقف الراوي، خلال أغلب فصول الرواية، عند إيقاعات دورية تتناوب عالم الزقاق بين أوقات وأوقات: فالزقاق، في دورة يومية له، ينقسم عالمه قسمة جلية الحدود، بين إيقاعي النهار والليل: "سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء..." (ص ٥). في هذه القسمة تبدو "الوكالة"، مثلا، "مثار ضجيج لا ينقطع في الزقاق طوال النهار. عمال كثيرون لا يكفون عن العمل فيما عدا فترات الغداء القصيرة.. إلخ" (ص٦٢). وفي الليل، دائما، إذ يحل "وقت السمر" (ص ٥) تشمل الظلمة الزقاق "لولا النور المنبعث من القهوة" (ص ٥٢). ومع هذه الدورة التي تومئ إلى وتيرتين في "يوم الزقاق"، وتكرر هاتين الوتيرتين إلى ما لانهاية، تلوح ملامح عدة لدورات أخرى تتمحور حول مرتكزات ثابتة. الزقاق، في الشتاء مع المطر السنوي، تستحم أرضه "<u>مرتين</u> أو <u>ثلاثا</u> <u>في العام</u>" (ص ٧٩ ـ وهذا التشديد وكل التشديدات التالية في نصوص الرواية من عندنا)، وعلى عتبة دكان عم كامل، كل يوم، نشهده "جالسا على كرسيه (...) مائلا رأسه على صدره، غارقا في النعاس" (ص ٢٢٧)، حيث <u>من عادة</u> عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه.. إلخ" (الرواية، ص ٦). ويتصل بهذا استخدام الزقاق، في أوقات متباينة من أوقاته، وحالات مختلفة له، مدخلا/ مداخل لعدد كبير من استهلالات فصول الرواية وبدايات فقراتها الأساسية: "<u>آذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق</u> في غلالة سمراء من شفق الغروب.. إلخ" (ص ٥)، "<u>ساد الظلام الزقاق</u> إلا ما يبعث من مصابيح القهوة فيرسم على رقعة من الأرض مربعا من نور.. إلخ" (ص ١٤)، "<u>في الثلث الأول من النهار يكتنف الزقاق جو</u> رطب بارد ظليل: لا تزوره الشمس إلا حين تشارف كبد السماء (...) بيد أن النشاط يدب في الأركان منذ الصباح الباكر" (ص ٣٠)، "<u>العصر...عاد الزقاق</u> رويدا رويدا إلى عالم الظلال: والتفت حميدة في غلالتها..إلخ" (ص ٣٩)، "<u>نشر الظلام رواقه على الزقاق</u> وأطبق على جنباته سكون عميق.." (ص ٢٢٢)، "<u>أضاء الصباح بجنبات الزقاق</u>. وألقت الشمس شعاعا من أشعتها على جدران الوكالة ودكان الحلاق..إلخ" (ص ٢٨٣). وفي هذه الحالات المتغايرة والمتكررة، في آن، التي تعد علامات على أزمنة متناوبة في المكان الواحد (وغيرها كثير بالرواية)، نلاحظ أن الراوي يعتمد وحدات الزمن الطبيعي للتعبير عن أجزاء اليوم: آذنت الشمس بالمغيب ـ شفق الغروب ـ ساد الظلام..إلخ (وفي مواضع أخرى يستخدم أيضا في المنحى نفسه: "ساعة الأصيل" ـ ص ٢٠١، كما يستخدم بعض الإشارات إلى "زمن الصلوات" بشكل تقريبي غير محدد: "يجيء عند العصر" ص ١٥٦، "استيقظ قبيل العصر" ص ١٨٠). وخلال هذا الاعتماد يظهر الاحتفاء واضحا بزمن الطبيعة المجسد، الملموس، البعيد عن التجريد والمعيارية والتفتّت، أي البعيد عن "زمن الساعة"، كأننا إزاء استعادة حرفية لما يسمى "الزمن الزراعي". وسوف يمتد هذا الاهتمام بتجسيد حركة الزمن

وحضور أثره الملموس في عالم الزقاق، إلى التعبير عن أطوار نمو الجسد الإنساني (الأنثوي هنا) نفسه، إذ يرقب ـ مثلا ـ السيد سليم علوان حميدة ويشتهيها، مستعيدا مراحل "نضج" جسدها، في تمثيل يشي باستعادة حرفية لتصور الزمن الزراعي القديم الذي كان يتجسد أو "يتأمثل" في أطوار نمو الشجرة أو في مراحل نضج الثمرة: "رأى ثدييها وهما نبقتان ثم وهما دومتان، حتى استوتا رمانتين.. إلخ" (ص ٦٩). ولعل الاستخدام الوحيد في رصد الزمن بالرواية، الذي ينأى عن مثل هذا المنحى ويجنح إلى استخدام زمن الساعة المحدد، المفتت، المعياري المجرد، يقترن برصد تجربة الخروج من عالم الزقاق وعالم المدينة الشرقية كله، إلى القطاع "الحديث" من القاهرة، الذي يمثل ـ في زمن الرواية المرجعي ـ عالما آخر مغايرا، وإن كان واقعا في المدينة نفسها (سيقول فرج إبراهيم لحميدة، وهو يسعى إلى إخراجها من الزقاق: "سيعود بك التاكس في دقائق"، ص ١٥٨، وحميدة إذ تستعد للخروج، سوف تأخذ زينتها وتنتهي "إلى الطريق في أقل من دقيقة"، ص ١٥٨. وهذا الزمن هو زمن المدينة الحديثة بامتياز).

(٣ - ٤)

يلوح الزمن الدوري، الذي يسم عالم الزقاق، أبديا في تكراره. فإلى جانب التناوب الثابت بين أوقات النهار والليل، في حاضر الرواية، نجد إشارات تصل الزمن الحاضر بالزمن المحتمل، لتجعل الأخير امتدادا للأول أو ربما استنساخا له. يشير الراوي إلى هذا المعنى في حديثه، مثلا، عن طب "الزمان القديم"، الذي تفوح روائحه بالزقاق، والذي "صار مع كرور الأيام عطارة اليوم والغد" (الرواية، ص ٦). لا يغير من هذا الاتصال الذي يجعل الأزمنة المتعددة تراوح في زمن واحد، كون الرواية قد انفتح عالمها على حركة الزمن الخطي التاريخي أكثر من مرة، وبأكثر من وسيلة؛ بالاختراعات الحديثة أو بالانتخابات أو بالحرب. في الفصل الأول بالرواية يحل "الراديو" محل الشاعر في القهوة. وفي الفصل التاسع عشر يخترق عالم الزقاق اليومي المعتاد حدث استثنائي: "استيقظ الزقاق ذات صباح على صخب وضوضاء. ورأى أهله رجالا يقيمون السرادق على أرض خراب بالصنادقية فيما يواجه زقاق المدق" (ص ١٤٤). وسوف تذهب حميدة، في الفصول الأخيرة بالرواية، مع الذاهبات إلى حيث يسعى المحاربون الأجانب إلى إشباع حاجات أجسادهم. لكن، مع ذلك، فالراديو والانتخابات والحرب، كلها سوف تمضي إلى ما يشبه غيابات النسيان؛ ستغدو محض حصوات ضئيلة ألقيت على صفحة ماء راكد: حركته بالكاد، وأحدثت فوق سطحه تلك الدوائر التي ـ ربما ـ تماوجت واتسعت، لكن سرعان ما تلاشى ذلك كله؛ توارت تلك الحصوات في اللجة العميقة، لتؤوب الصفحة التي اهتزت هزات عابرة إلى سكونها المقيم. وفي عبارات الراوي الأخيرة بالرواية، بعد انقضاء وقائع الرواية كلها، سنرى الزقاق وهو "يقلب صفحة من صفحات حياته الرتيبة" (ص ٢٨٣)، ولن تكون كل الأحداث التي مر بها ومرت به سوى "فقاعة" انداحت "كسوابقها"، ليعود الزقاق إلى وتيرة حياته؛ إيقاعه الدوري الخالد، فيظل "كدأبه يبكي صباحا ـ إذا عرض له البكاء. ويقهقه ضاحكا عند المساء، وفيما بين هذا وذاك تصر الأبواب والنوافذ وهي تفتح، ثم تصر مرة أخرى وهي تغلق" (الرواية، ص ٢٨٦).

(٤)

إذا كان الإيقاع الإيديلي في (زقاق المدق) قد ارتطم بالزمن الخطي ثم آب إلى دوريته المعهودة، فإن هذا الإيقاع في "الثلاثية" يبدو ـ خلال تنامي وقائع الرواية، عبر أجزائها الثلاثة ـ وقد اعتراه تغير مشهود، من وضع كان فيه هذا الإيقاع واضح الحضور، وتقريبا مجلجل الصوت،

إلى وضع خفت فيه وتضاءل، ثم انتهى إلى ما يشبه الصمت، أو توارى، في النهاية، مع عالم قد توارى بأكمله.

في الجزء الأول من الرواية، (بين القصرين)، ينظم الإيقاع الدوري حركة "البيت" بمن فيه وبما فيه. ثمة "زمكانات" دورية، دقيقة ومحددة وراسخة، أغلبها يومي، تبدو كونية في تواترها واطرادها وتكرارها. الأم/الزوجة "أمينة" تستيقظ - في الجملة الأولى بالرواية - عند منتصف الليل "كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة بمنبه أو غيره". وعقب استيقاظها سوف تمضي من حجرتها إلى "المشربية" لتنتظر مجيء زوجها من سهرته الليلية المعتادة. وفي الشارع، من المشربية، سوف تبدو لها، أيضا كما تبدو في كل ليلة، "أضواء مصابيح الشارع وكلوبات المقاهي التي تواصل السهر.." (ص ٦). هي الآن، من "زمكانها" هذا، المشربية ليلا، إزاء زمكان هو مؤنسها، ومسلي أوقاتها ومبدد وحشتها: "الطريق الذي تنام الطرق والأزقة ويبقى ساهرا حتى مطلع الفجر" (ص ٩). وفور أن تلمح أمينة "الحنطور" الذي يقل زوجها، رب البيت - بالمعنى الحرفي للتعبير - سوف تتحرك حركتها المألوفة، المتكررة كل ليلة كذلك، داخل البيت، فتتناول المصباح وتمضي لاستقباله: "إلى الصالة، ومنها إلى الدهليز الخارجي" حتى تقف على رأس السلم (الرواية، ص ١١). هي حركة "محفوظة" متكررة، في وقت معلوم متكرر. وبعد ساعات قليلة، في الصباح الباكر، سوف يكون للأم، ولكل من بالبيت، زمكانات دورية نهارية متواترة مطردة، تبدأ بأن يتعالى "صوت العجين من حجرة الفرن بالغناء في ضربات متتابعة كدويّ الطبل" (ص ١٧). يؤدي هذا الصوت "وظيفة جرس المنبه في هذا البيت"[11] (ص ١٨): يترامى إلى الأبناء بالدور الأول، ثم إلى الأب بالدور الثاني "منذرا الجميع بأن وقت الاستيقاظ قد أزف" (ص ١٨). وسرعان ما يبدأ إيقاع السعي في حركة النهار التي ستدب لتشمل "الدور الأول كله": حيث تفتح النوافذ ليتدفق "النور إلى الداخل وعلى إثره هذا الهواء حاملا صلصلة عجلات سوارس وأصوات العمال.. إلخ" (ص ٢٠ - ولاحظ أن الطريق الذي شهدناه مع أمينة ليلا تتردد فيه الآن أصوات مغايرة تقترن بحركة مختلفة عن حركة الليل). ثم يبدأ زمكان يومي صباحي آخر: تناوُل الإفطار بحجرة الطعام بالدور الأول، حيث سيقعد السيد أحمد عبد الجواد إلى "السماط" مع أولاده الثلاثة في جلسة "رجالية" خالصة، عقبها تتناول الأم وابنتاها إفطارهن في جلسة نسائية خالصة أيضا. ثم يبدأ زمكان آخر للأم، وحدها، فيما يسمى "ساعة السطح" (ص ٣٤ - ولاحظ الاقتران الذي يشي بطابع زمكاني في التعبير)، حيث تقضي بعض الوقت مع نباتاتها وطيورها التي ترعاها هناك، "وكشأنها في مثل تلك الساعة مضت تتعهده [السطح] برعايتها فكنسته، وسقت زرعه، وأطعمت الدجاج والحمام.. إلخ". يمضي أغلب النهار، ويكون الأب/الزوج قد آب من دكانه لتناول الغداء ثم شمله زمكان ثابت: القيلولة بحجرته فالنهوض لتناول "قهوة العصر" (انظر الرواية ص ٢١١). ثم قبل انتهاء النهار سيتمثل زمكان ثابت آخر، مسترخ متصل، يسلم بهدوء حركة النهار إلى حركة الليل؛ إذ تجتمع الأسرة (باستثناء الأب الذي يكون آنذاك قد مضى إلى سهرته "الليلية" خارج البيت) "قبيل المغيب فيما يعرف بمجلس القهوة" الذي يعقد بالدور الأول، "مكانه المختار"، و"تلك ساعة محببة إلى النفوس يستأنسون فيها إلى رابطتهم العائلية، وينعمون بلذة السمر، وينضوون جميعا تحت جناح الأمومة.." (ص ٥١). لا يختل إيقاع هذا المجلس أبدا: قد ينضم إلى حضوره وجه جديد (زينب زوجة ياسين. انظر ص ٢٨٦)، أو يخلو من بعض حضوره (بخروج عائشة وخديجة من البيت بعد زواجهما)، كما قد يكتسب بحلول الشتاء ميزة أخرى تتمثل في المدفأة الكبيرة التي تتوسط الصالة. لكن هذا المجلس، بزمنه ومكانه، يظل يمثل - بتعبير الراوي - "جلسة تقليدية" (الرواية، ص ١٣٦). خلال هذه الجلسة وأحيانا عقبها، يستوي ياسين - الابن الأكبر - وينهض "إلى حجرته ليرتدي ملابسه تمهيدا لمغادرة البيت إلى سهرته المعتادة"

(ص ٥٦). كذلك يتكرر زمكان خاص بالبنتين، خديجة وعائشة، فبعد أن تكون الجلسة قد مضت "كما تمضي كل ليلة حتى قاربت الساعة الثامنة" تقوم الفتاتان وتودعان أمهما وتذهبان إلى حجرة نومهما" (ص ٦٣)، في موعد لا يختلف ولا يختل ولا يتغير (سوف تؤكد الأم لابنها فهمي إذ يسألها عما إذا كان الجميع قد ناموا كي يتحدث إليها حديثا خاصا: "ذهبت خديجة وعائشة إلى حجرتهما في ميعاد كل ليلة" - انظر الرواية ص ١١٦).

(٤ - ٢)

في (قصر الشوق)، الجزء الثاني من "الثلاثية" (أي في مرحلة زمنية وسطى من هذه الرواية باعتبارها كتابا واحدا)[١٢] تتصل تلك الزمكانات الثابتة التي تقوم بـ"توقيع" الوتيرة الدورية داخل البيت، لأهله جميعا، رجالا ونساء، وخارج البيت لمن يخرج منه من الرجال. تظل دقات العجين تتتابع من حجرة الفرن "في هدأة السحر مع صياح الديكة" لتوقظ النائمين (ص ١٢)، ويتصل طقس الإفطار، بترتيبه "الرجالي" ثم "النسائي"، وتستمر زمكانات أمينة - وحدها أو مع بعض أسرتها - وأهمها ساعة السطح الصباحية، ثم مجلس القهوة آخر النهار وأوائل الليل، ثم وقت المشربية الذي تنتظر خلاله زوجها وتشهد فيه "طريقا لا يتغير" (انظر ص ٦).. إلخ.

لكن، مع هذه الوتيرة الدورية المألوفة الثابتة. يتحقق التغير على مستوى آخر، ينصرف إلى أهل البيت أنفسهم؛ فها هو التغير - التمثيل المحسوس لحركة مرور الزمن - قد بدأ يدب إلى أمينة "غير متوان" (ص ٦)، وسوف يمتد هذا الدبيب، وإن لم يكن ملحوظا بوضوح، إلى الجميع من حول أمينة خلال نمو وقائع (قصر الشوق)، إلى أن يظهر جليّ القسمات واضح التأثير في (السكرية)، حيث سيبدأ الاختلال يعتري الإيقاع الدوري للبيت ولأهله، معا، ويتصاعد هذا ليبلور موضوعة أساسية في تناول الرواية: سطوة الزمن التي تبدو بلا راد لها.

يتمثل التغير[١٣]، فيما يتمثل، في اختلاف زمكانات البيت، تقلصها وشحوبها، وفي نوع من تبادل الأدوار بين زمكانات الرجال وزمكانات النساء. فضلا عن أن معنى التغير يطل برأسه خلال إشارات مباشرة، جهيرة، تتخلل سرد الراوي وعبارات الشخصيات وتأملاتها. وفي هذا السياق، سيرى كمال، في نهاية الرواية، أن كل شيء في البيت إن لم يكن قد تغير بالفعل، فمآله المحقق إلى تغير[١٤]؛ ينظر إلى غرفة أمه المريضة المسجاة، ويرى - بعبارات الراوي الموازي له - أن "هذه الحجرة (...) سوف تتغير معالمها وستتغير بالتالي معالم البيت في مجموعه" (الرواية، ص ٣٢٦). وقبل هذه النقطة الزمنية كانت قد اختفت بآثار الزمن، وانسحقت تحت وطأة خطوه الثقيل - الذي يترك، وراءه أو تحته، حفرا غائرة: الشيخوخة أو المرض أو الموت - زمكانات عدة ثابتة داخل البيت وخارجه؛ انفرط مجلس القهوة، وتوقف انتظار الزوج بالمشربية في كل ليلة، وتلاشى طقس الإفطار الصباحي. لكن، في المقابل، بزغت زمكانات جديدة، داخل البيت وخارجه أيضا، وإن كان أغلبها غير دوري؛ غدا بإمكان أمينة أن تنطلق خارج البيت لزيارات ببوت الله (ص ٩)، بعدما كان ذلك محرما عليها من قبل، فيما اضطر السيد أحمد عبد الجواد - بسبب المرض الذي أقعده عن سهراته الليلية - إلى أن يقضي أوقاتا طويلة بالبيت؛ بل إلى أن يُمضي جزءًا كبيرًا من هذه الأوقات يطل من المشربية (التي كانت من قبل طرفا في زمكان نسائي خالص)، إذ "لم تعد له من تسلية - بعد الراديو - إلا هذه الجلسة في المشربية" (ص ١٦٩)، "انقلبت الآية [فيما يقول:] أنا في المشربية و أمينة تجول في القاهرة من مسجد إلى مسجد" (ص ١٧١). ثم، في سطور الرواية الأخيرة، سوف يصل هذا التغير كله إلى منتهاه. الغياب النهائي؛ فمع من غادروا البيت بالرحيل أو بالموت، سوف يتجسد زمكان قوامه الغروب والاحتضار، وبينما "المغيب يقطر سمرة هادئة" يؤوب ياسين وكمال (الذي اشترى رباط عنق أسود جديدا استعدادا لحداد وشيك) إلى

البيت، حيث الأم ـ التي كانت دائما مصدر ومركز ومولّد الإيقاع الدوري لعالم البيت كله ـ لم تعد تنتظر أحدا غير زائرها الأخير.

(٥)

في (أولاد حارتنا) يتصادى الإيقاع الدوري الطبيعي مع إيقاع دوري من نوع آخر، يتمثل في تلك "التجارب/الدورات" الكبرى التي يمثلها كل من جبل ورفاعة وقاسم (وقبلها دورة "أدهم"، وبعدها الدورة الأخيرة ـ ويمثلها "عرفة" ـ وهي موصولة بالدورات السابقة ومفصولة عنها في آن). تجسد كل دورة من هذه الدورات سعيا، يشبه الحلم، إلى مجاوزة حال الحارة المقيم، المنطوي على كثير مما يستثير التوق إلى التغيير. يغدو السعي/الحلم، في كل دورة، حقيقة ماثلة لوقت قصير، ثم سرعان ما يختفي لتؤوب الحارة إلى كابوسها الطويل الممتد، وهكذا دواليك، كما يقال، من دورة إلى دورة أخرى تليها.

الإيقاع المتواشج وفصول الطبيعة بمواسمها، يعمل على تنظيم الكثير من تفاصيل الرواية، كما يعمل على ربط وقائعها بنغمية موسقة تنتظم الدورات الكبرى جميعا. في هذا السياق نلحظ، مثلا، "أيام التخليل"، التي تتزامن و"أوان" أو موسم نضج ثمار بعينها. تقول، مثلا، "أميمة" زوجة أدهم: "آن لنا أن نخلل الليمون والزيتون والفلفل الأخضر"(ص ٧٨)، وهي الأيام نفسها التي سوف يومئ إليها الراوي في "دورة رفاعة" إذ يتحدث عن ازدحام الحارة "حول مقاطف الليمون كأنما تحتفل بموسم التخليل" (انظر الرواية ص ٢٨٢). وفي هذا الاتجاه كذلك نسمع صيحة إدريس، في دورة أدهم، مستعيدا بعض الملذات التي انقطعت بعد طرده من البيت الكبير: "هذا أوان الملوخية بالفراخ المحمرة" (ص ٦٠)، فيما يشير الراوي إلى زمكان الميدان المزدحم المحتشد "بالمارة والباعة والمجذوبين والدراويش والمهرجين، إذ هناك "مولد يقام" (الرواية، ص ١٥٣)، كذلك يرصد الراوي سباق تحطيب يتم بين الفتوات الذين يتنافسون "كعادتهم في الأعياد" (ص ٣٧٠).

مع هذه الإيقاعية، "الطبيعية"، تعبر الدورات الكبرى عن معلم بارز، زمنيا ووقائعيا، في عالم الرواية. ثمة "عهود" تمر بها الحارة، تتغير خلالها ـ لوقت معلوم ـ ثم تؤوب إلى حالها المعتاد. وفي هذه الوجهة، يتوقف الراوي عند ملامح كل "عهد جديد" تمر به الحارة، بعد صلاح أحوالها، في أزمنة كل من جبل ورفاعة وقاسم، ثم ينتهي إلى تأكيد أنه "لم يكد يتغير شيء في الحارة"، إذ سرعان ما ينقضي ذلك العهد، وترجع الحارة إلى ما كانت عليه: العدالة الغائبة، والظلم المستفحل، والفتوات المستبدين، والبيت الكبير "القابع وراء أسواره غارقا في الصمت والذكريات" (انظر الرواية، ص ٣٠٩ مثلا). يؤكد الراوي، مع نهاية كل دورة من دورات الحارة تلك، في خاتمة كل عهد، قصر الأيام السعيدة التي تختفي بسرعة على مستوى الحضور الملموس وعلى مستوى استعادته معا، إذ إن "آفة حارتنا النسيان" ـ فيما يقول. وهي عبارة تتردد تردُّدات متنوعة في الراوية، وتقع على قوس رحب الدلالات يتحرك بين حدود التأسّي، والتساؤل، واستنكار الوضع القائم، والرغبة في مجاوزته، لكنها لا تخرج في هذا التنوع كله عن نطاق الإقرار بحقيقة المزاوجة المؤلمة بين "الحارة" و"النسيان": "لكن آفة حارتنا النسيان" (ص ٢١٠)، "فلماذا كانت آفة حارتنا النسيان" (ص ٣٠٥)، "وقال كثيرون إنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان فقد آن لها أن تبرأ من هذه الآفة" (ص ٤٤٣).

تومئ الآصرة الممتدة بين الحارة والنسيان إلى علاقة زمكانية بامتياز. الحارة، مكانا، حاضرة ماثلة دائما. حدود تاريخها هي نفسها حدود الزمن المعروف[١٥]. لكن شيئا ما يتمثل في انقطاع وعيها بالزمن، أو في تشظي ذاكرتها، إذ تنسى في زمنها الحاضر زمَنها القديم المنقضي. كأنها ـ تبعا لتصور القديس أوغسطين في "الاعترافات" ـ تعيش مظهرا واحدا من مظاهر ثلاثة

للحاضر: الانتباه الذي هو حاضر الحاضر، بينما يغيب عنها مظهران: التوقع (أو حاضر المستقبل) والتذكر (أو حاضر الماضي)[١٦]، أو كأنها تحيا - بصياغة أفلوطين - اللحظة الحاضرة فيما يغيب عنها حاضر الماضي أو الذاكرة وحاضر المستقبل. إنها، لسبب ما، تنغمس في زمنها الراهن الحافل بأسباب الظلم والآلام، الذي يبدو أبديا، يزدرد أو يجبّ كل الأزمنة الأخرى، منقطعا عما سبقه وعما يليه. وهكذا يصادر حاضرُ الحارة ماضيها وزمنَها المحتمَل معا، وإن ظل جزءٌ ما من هذا الزمن الحاضر يصل بين الزمن المحتمل والماضي البعيد، إذ ينطوي هذا الجزء على حلم بأن يستعاد، في الزمن المقبل، التناغم الأول القديم، الذي شهده عهد الجبلاوي الأول، وهو نفسه عهد "البدء السحيق" - بتعبير فيصل دراج، "حيث الزمن شفاف والأحوال عارية (...) والمكان على صورة زمانه، يانع الخضرة ومجلل بالشذى"[١٧].

وبانقضاء زمن البدء، وتحوله إلى محض حلم مراود، واستعادة مأمولة فحسب، تتحقق مصادرة حاضر الحارة لزمنها الماضي ولزمنها المحتمل على السواء، تحققا يستبعد كل ما يناقض عالمِ الحارة الماثل، ويفتت ويبعثر ذاكرة كانت ملتحمة. حية، قبل النسيان الراهن الآن، ويخمد أملاً كان وهّاجًا، قبل جثوم صخرة اليأس المطبق، الباردة السوداء. وفي السياقات التي تتكرر فيها عبارة "آفة النسيان"، كأنها شارة ثابتة على "محطة" الوصول في نهاية كل دورة من دورات الحارة المتكررة، يتم اختزال ذلك الوضع السابق - مباشرة - على الحاضر القائم، أي ذلك الوضع الذي كان موصولا بالذاكرة الحية والأمل المتوهج (وهي عبارات تفتح حاضر الحارة - وإنْ في ذاك الحيز المحدود - على مظاهر الحاضر جميعا: التوقع - أو المستقبل - والتذكر - أو حاضر الماضي - فضلا عن الانتباه - أو حاضر الحاضر)[١٨]، ويتحقق ذلك في إشارات الراوي إلى أوقات قصيرة جميلة - هي في الحقيقة وقت واحد متكرر بملامح متقاربة - خلالها سادت "الاستقامة والأمان" وحرص "الجميع على النظام فلم يجاوز حدوده أحد" (انظر الرواية ص ٢٠٩ مثلا)، وفيها استقبل الناس في الحارة "الحياة بوجوه مشرقة"، وقالوا "بثقة واطمئنان إن اليوم خير من أمس، وإن الغد خير من اليوم" (انظر الرواية ص ٣٠٥)، وفيها نعمت الحارة "بالوحدة والألفة والسعادة" (ص ٤٤٢)، و"بالإخاء والمودة والسلام" (ص ٤٤٣). ولكن في هذه السياقات كلها، عقب تلك اللحظات جميعا، سرعان ما تتلاشى ملامح العهد السعيد، وسرعان ما تتغيم ملامحه في ذاكرة الحارة الجمعية، فيهوي أهلها إلى زمكان جب مقيم: "العين لا ترى إلا حارة غارقة في الظلمات" (ص ٤٤٧) و"النَبابيت تهوي لأتفه سبب، وأصحاب الوجوه المستكبرة يختالون (...) كالقضاء والقدر" (ص ٢١٤).. إلخ. وسوف تبدو الحارة، في دورتها قبل الأخيرة، وكأنها لم "يكد يتغير فيها شيء": "الأقدام مازالت تطبع آثارها الغليظة على التراب، والذباب مازال يلهو بين الزبالة والأعين، والوجوه مازالت ذابلــة مهزولة، والثياب مرقعة، والشتائم تتبادل كالتحيات، والنفاق يصم الآذان"[١٩] (ص ٣٠٦).

وفي مواجهة عالم الحارة، في زمنها القاحل المستمر، الذي آبت - كما كانت دائما تؤوب - إليه، يظل البيت الكبير، كما كان دائما، ماثلا هناك، منطويا على زمنه الراسخ الذي يُختزَل في دورة واحدة وحيدة تحتويه، كأنها السكون ذاته، فلا يُرَى هذا البيت الكبير إلا "قابعا وراء أسواره، غارقا في الصمت والذكريات" (الرواية، ص ٣٩). ولا يغير من هذا الانطواء والسكون والصمت والرسوخ اقتحام "عرفة" ذلك البيت، ولا حتى موت الجبلاوي نفسه، إذ يظل البيت وصاحبه ظلا كبيرا يرتمي، ويترامى، فوق - وفيما وراء - دورات الرواية جميعا.

(٦)

أما في (ملحمة الحرافيش) فالإيقاع الدوري موضوع دائما إزاء ما يواجهه، وأحيانا إزاء ما ينفيه. وما يواجهه وما ينفيه متعددا الأبعاد والمستويات والملامح.

*

يمكننا، هنا، قبل المضي في هذه النقطة، الإحالة إلى المقالة القيمة التي كتبها يحيى الرخاوي بعنوان "دورات الحياة وضلال الخلود ـ ملحمة الموت والتخلق في "الحرافيش"[20]، والتي يتقصى فيها، بدقة وعمق، موضوع "الحياة بما هي حركة دوارة" دون انقطاع في هذه الرواية[21]. تقول هذه المقالة الكثير عن الإيقاع الدوري في (الحرافيش)؛ تحلل هذا الإيقاع وتستكشف أبعاده، مما يغنينا عن كثير يمكن التوقف عنده (بما في ذلك الاستشهادات من الرواية نفسها، وإن كنا سنذكّر بما هو ضروري منها)، لذا نحيل إلى هذه المقالة قبل أن نشير إلى ما نتوقف عنده: حضور الإيقاع الدوري (وهو مستوى يتقاطع ودورات الحياة، بالطبع)، ثم حضور ما يواجهه: يزاحمه أو ينفيه، في سياق حضور الإيقاع الإيديلي بوجه عام، وسياق تواريه وتلاشيه، أيضًا.

*

تتأسس مواجهة الإيقاع الدوري في الرواية، أحيانا، على وقائع تنتمي إلى الزمن الخطّي الذي يتقاطع مع الإيقاع الدوري غير مرة. وتقترن هذه المواجهة، أحيانا ثانية، بصياغات "بينية" تلمح ـ فيما تلمح ـ إلى حيز ما، مراوغ، كائن فيما بين دورات الزمن جميعا. وترتبط هذه المواجهة، أحيانا ثالثة، بدورات أخرى، غير متطابقة ولا متشابهة، تمثلها الحكايات العشر، متغايرة الوقائع، التي تنهض عليها الرواية.

في اللوحة الواسعة التي تجسدها (الحرافيش) بحكاياتها العشر. تلوح زمكانات الطبيعة الدورية، بمعالمها المتعارفة الثابتة، وإن اكتست لغة رصد هذه الدورات، مثلما يكتسي عالم الرواية كله، نغمة شعرية يبثها وينفثها حس "الملحمة" التي أومأ إليها، من البداية ـ أي من "الغلاف" ـ عنوان الرواية. وينطوي الكثير من هذه الزمكانات، هنا أيضا، على ما يجسد الزمن أو "يؤمثله"؛ إذ يقارب بين ملامحه وملامح الزمن الزراعي القديم الذي أشرنا إليه: "ها هي الخماسين تسفع الجدران (...) وعما قليل يتهادى الصيف بجلاله الشعبي وصراحته الحامية وأنفاسه اللزجة" (الرواية، ص ١٩٢)، "وجاء الصيف زافرا أنفاسه الحارة. إنه [سماحة ـ أو بدر الصعيدي] يحب ضياءه (...) ويعشق الملوخية والبامية والبطيخ والشمام" (ص ٢٣٤). وقد تأتي هذه الملامح الدورية المجسَّدة مصحوبة بتغيرها الطفيف (وهو بدوره تغير معروفة حدوده، كأنه يدخل طرفا في دورية معتادة): "ودارت الشمس دورتها. تطل حينا من سماء صافية، وحينا تتوارى وراء الغيوم" (الرواية، ص ٣٢٢).

هذه الدورات الثابتة لا تبدو، بالرواية، معلقة في فراغ، أو لا تتجسد منفصلة عن زمكانات أخرى تتماس معها وتتماس ـ في الوقت نفسه ـ مع الزمن الخطّي، التاريخي؛ فيقرن الراوي بعض وقائع الدورات الطبيعية بما يوازيها من أحداث إنسانية (هكذا تتوازى، مثلا، تغيرات الفصول وتحولات شخصية من الشخصيات: "وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة. ما بين يوم وليلة تحولت حليمة البركة إلى ست بيت فلا خدمة ولا بيع.." ـ الرواية ص ٥٢٢)، كما قد يشير الراوي إلى مفردات الحياة اليومية في سياق التعبير عن حركة الزمن ومروره: "مضى أسبوع في إثر أسبوع. تتابعت الأيام بلا مبالاة. شغل الناس بالشمس والليل والنهار والطعام. أيقنوا أن المعلم لن يرجع إلى حارته" (ص ٣٩٥). كذلك قد يُلمح الراوي إلى المعالم الأساسية في بعض الفترات الزمنية بشكل من أشكال الرصد الإجمالي المختزل، دون تفصيل: "هكذا مضت السنون بخير لا يذكر وشر لا يحصى" (ص ٣٢٣). وفي حالات أخرى، يتوقف الراوي عند زمكانات طبيعية، دورية ثابتة، ويقرنها ـ خلال نزوع شبه تاريخي ـ بوقائع تنتمي إلى حيوات محددة، فردية، سيكون لها ـ فيما بعد ـ حضورها الكبير في مجرى "الحياة العامة" ـ إن صح التعبير ـ للحارة، أو في مدار الدورات/الحكايات الكبرى بها. ويتصل هذا ـ فيما يتصل ـ بذلك المنحى الذي

يمكن ملاحظته في كتابات بعض المؤرخين العرب القدامى، التي تتجاور فيها أحداث تنتمي إلى ظواهر الطبيعة وأخرى ترتبط بشخصيات مؤثرة في الحياة السياسية أو الاجتماعية.. إلخ: "وتربع صيف مزدهر بالبطيخ والشمام والعنب. سرعان ما وثب إلى الفتونة سمكة العلاج" (ص ٣٧٣)، "وتتابعت الفصول (...) حتى جاء اليوم الموعود" (ص ٨٦).

مع حضور الزمكانات الدورية المتنوعة (التي لا يغير من اطرادها حدوث بعض وقائع استثنائية، مثل الوباء ـ انظر ص ٥٣ ـ أو إفلاس تاجر ـ انظر ص ١٨٤ ـ مثلا)، تحتفي الرواية احتفاء واضحا بالتقاط ما هو بَينيّ، كامن أو كائن في منطقة مراوغة تقع على تخوم دورات واضحة المعالم. تشير الرواية، مثلا، داخل الدورة الطبيعية لليوم الواحد، إلى وقت مثل "الفجر" يقع بين الأوقات، كما تشير كثيرا، خلال رصد الأماكن، إلى مكان مثل "الممر" أو "الدهليز" يقع بين الأمكنة. هكذا تستوقفنا ترديدات متعددة من مثل: "في ظلمة الفجر العاشقة.. "(ص ٥)، "يستيقظ في الفجر. إنه يألف ظلمته.." (ص٢٣)، "بات صديقا للنجوم والفجر" (ص ٦٤).. إلخ، أو: "في الممر العابر بين الموت والحياة" (ص ٥)، "هكذا اخترقا الممر" (ص ٥٧)، "همست (...) وهي تتقدمه في الدهليز" (ص ١٢٣).. إلخ. وهذه كلها، وغيرها كثيرة بالرواية، موصولة بزمكانات ـ وأحيانا بأحداث ـ ذات طابع انتقالي، واقعة مواقع تنوس بين النهار والليل، الحياة والموت، الإقامة والرحيل، الغفلة والمعرفة، البراءة والتجربة، وما إلى ذلك.

فضلا عن مثل هذا الاحتفاء الذي يمكن فهمه على أنه نوع من التساؤل حول الحدود المتعارفة للدورات الواضحة، أو نوع من الإيماء إلى ذلك العالم الغامض الذي يجتذب بؤرة الاهتمام إلى ما هو واقع خارج الظاهر القريب المطروح، نجد احتفاء من نوع آخر، يُعنى بالربط بين "الدورات" والـ"قانون" الذي ينتظمها كما ينتظم عالم الرواية كله: الحركة أو عدم الجمود (ويمكن هنا أيضا الرجوع إلى تحليل أشكال الحركة: "الرتيبة اليسيرة الهامدة المتعالية المعادة"، والحركة "في دورات هي دورات الحياة" ـ في مقالة يحيى الرخاوي المشار إليها)[٢٢]: "لا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. عندما تخضر من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الثمرة، تمحى من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء" (ص ٢٥). وهكذا، تبعا لهذا الاحتفاء، يغدو العالم كله (بما فيه من حيوات الشخصيات التي تظهر وتختفي في حارة الحرافيش، مسرح الحياة الرحيب، وبما تحتويه هذه الحيوات من عواطف ومشاعر وأحلام وآلام..إلخ)، مراوحا بين مد وجزر، مندرجا في مدارات تجسد معنى التمام والنقصان، الازدهار والأفول. في أطوار تتناوب وتتبادل مواقعها (هكذا يصبح للحب، مثلا، فصوله التي توازي في تناوبها دورات فصول الطبيعة، منها "فصله الوردي" ـ انظر ص ٢٢٩). وهذه الحركة التي تمنح عالم الرواية، على مستوى ما، إيقاعه الدوري، تهَبُ هذا العالم، على مستوى آخر، التدفق السيار الذي يمضي به ـ "قدما كما يقال" ـ إلى الأمام، بما ينفي عن حكايات الرواية العشر منحى الثبات أو التكرار أو حتى التشابه.

صحيح أن التكية تبقى عبر الحكايات جميعا، راسخة، واحدة وحيدة، تنهض بذاتها في مكان خاص بها وزمن مميز لها (يكاد يكون ملمحا من ملامح "ثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرية")[٢٣]، وتقترن بإيقاع متفرد ثابت ممتد خلال الأزمنة هو علامة عليها؛ قوامه الأناشيد الغامضة التي يغدو ترديدها نفسه أشبه بوحدات زمنية ("وتتابعت الأيام على أنغام الأناشيد.." ـ ص ١٤١، "وتتابعت الفصول وظلت التكية تشدو بالأناشيد الغامضة" ـ ص ٨٦.. إلخ)، وصحيح أيضا أن دورات الطبيعة، في عالم الحارة، تظل ثابتة متصلة.. ولكن، مع ذلك كله، مع كل ما يبقى ويظل، فإن الحكايات العشر المتتالية بالرواية تعبر في أغلبها ـ زمكانيا ـ عن رحلات متنوعة ومتباينة: لإقامة العدل أو للطموح إليه أو للنأي عنه أو للحلم باستعادته. إن زمكانات كل شخصية محورية بكل حكاية من الحكايات العشر، بهذا

المعنى، لا تتطابق وزمكانات الشخصيات الأخرى بالحكايات الأخرى (نشير هنا إلى "عناوين" هذه الزمكانات فحسب، وكل منها يستحق تحليلا مفصلا: زمكانات عاشور، في الحكاية الأولى، هي زمكانات الخلق، العبور، الهجرة والعودة ـ مع حضور زمكان التكية. زمكانات شمس الدين، بالحكاية الثانية، هي زمكانات صراع المقدس والدنيوي. وزمكانات "الحب والقضبان"، الحكاية الثالثة، هي زمكانات الانقسام والعجز. وزمكانات "المطارد"، الحكاية الرابعة، هي زمكانات الرحلة، الغياب والإياب. وزمكانات "قرة عيني"، الحكاية الخامسة، هي زمكانات تزاوُج المتناقضات. وزمكانات "شهد الملكة"، الحكاية السادسة، هي زمكانات الصعود والسقوط ـ ونجد إرهاصا لهذا التناول في روايتي نجيب محفوظ "بداية ونهاية" و"القاهرة الجديدة". وزمكانات "جلال صاحب الجلالة"، بالحكاية السابعة، هي زمكانات العبث، تحدى الموت، العدم، التوق إلى الخلود. وزمكانات "الأشباح"، بالحكاية الثامنة، هي زمكانات الظلمة المتكاثفة، المدلهمة، الحبلى ـ مع ذلك ـ باحتمالات ثرة. وزمكانات "سارق النعمة"، بالحكاية التاسعة، هي زمكانات التطهر، المعرفة التي تعوزها القوة، ثم زمكانات الحصار والموت. وزمكانات "التوت والنبوت"، في الحكاية العاشرة الأخيرة، هي زمكانات رحلة التنامي الروحي والمعرفي، ثم زمكانات التفاف الجماعة وتحققها، وتنتهي أيضا إلى زمكان تصالح السماوي والأرضي، المقدس والدنيوي. وفي كل مفردة من المفردات الزمكانية هنا، تتمثل أزمنة وأماكن متعينة، بما يجعل الحكايات العشر تنأى عن الدوائر المتكررة؛ العالم هنا مفتوح على امتداد وتنوع معا). وإذا كانت الحكاية الأخيرة تستعيد بعض ملامح الحكاية الأولى، وبعض مسمّاها أيضا، فلسنا هنا إزاء دائرة تنطبق فيها نقطة البداية ونقطة النهاية، أو نقطة الانطلاق ونقطة الوصول، فخارج هذه الاستعادة يطل علينا العالم، ونطل عليه، في الحكايتين، من جهتين وعبر سياقين متباينين تماما.

(٧)

بدأت (زقاق المدق)، إذن، بزمكانات العالم الذي يراوح في موقعه على مدار متكرر، ثابت مطمئن، وانتهت إلى هذه الزمكانات أيضا، بل ـ أكثر من هذا ـ جسدت ثمنا فادحا يمكن أن يبذله البعض باعتباره "تبعة" لمحاولة الخروج من هذا المدار، أو الخروج عليه. أما "الثلاثية" و(أولاد حارتنا) و(الحرافيش)، فتناولت ـ بطرائق منوَّعة ـ الكيفيات التي يمكن خلالها أن تختل المدارات، أو تتعدد، أو تتغاير، أو تنتفي بأشكال أخرى من الحركة ليست دائرية ولا مغلقة. وهذا الانتقال من ذلك المنحى الراصد للثبات في (زقاق المدق) إلى ذلك التوجه المحتفي بمعنى التحول في "الثلاثية" و(أولاد حارتنا) ثم خصوصا (الحرافيش)، يتصل ـ فيما يتصل، في هذه الروايات الثلاث ـ باستكشاف فعل الزمن من حيث هو قوة "مغيِرة" و"مغيِّرة" في آن، لا تدفع فعلَها أيةُ مقاومة، ولا يصمد في مواجهتها أيُّ تحصين.

(٧ - ٢)

في (السكرية)، كما لاحظنا، ثمة تغير كان قد بدأ يدب ولاحت آثار خطاه. هذا التغير الذي "أدرك أهلَ البيت أنفسَهم" فيما يقول الراوي (الرواية، ص ٥)، وطال كلَّ واحد منهم بنصيب، يتشخص في الرواية قوةً عاتيةً لا قبل لأحد بإيقاف زحفها أو مناوءة جبروتها. قانون هذه القوة الذي تنبني عليه وتفصح عنه أن "كل شيء يمكن ـ وربما يجب ـ أن ينقلب رأسا على عقب" فيما يرى الراوي إذ يوازي كمال (انظر الرواية ص ٥٣). وفي سياق تجسيد هذا المعنى نشهد بالرواية تلك التغيرات الجسدية التي تُقعِد الأب ـ وقد كان صحيح البدن إلى حد يكاد يكون غير عادي ـ وتحدد إقامته داخل البيت، وتجعله وأمينة يتبادلان أماكنهما.

كما نشهد مساحات واسعة في سرد الرواية توصِّف ما جلبه الزمن من مظاهر جديدة، جزئية حقا ولكنها إذ تتجاور، وتتكامل في صورة ما، تبلور معنى أن هناك "دنيا أخرى تشب" (انظر مثلا الرواية ص ١٢١). وفي سياق التعبير عن هذا التغير تستوقفنا إشارات عدة لقيم مختلفة ـ مثلا ـ غدا يعرفها أبناء "الجيل الجديد" (انظر الرواية ص ١٢١)، ونشهد ـ بوضوح يشارف حدود الشرح ـ كيف يرى بعض شخصيات الرواية الزمن "عدوًّا"، متربصا دائما، ذا قدرة هائلة على أن يفرض تغيراته الحاسمة. من ذلك، مثلا، ما يراه كمال: "لن يمنى الإنسان بعدو أشد فتكا من الزمن"(٢٤) (ص ٢٤٥)، ومن ذلك أيضا ما يذكره ياسين ـ بمنطقه، وخلال تصوره الخاص للعالم، وهو تصور جسداني صرف ـ عن آثار الزمن التي بات يلمسها؛ فيقارن بين زمنين، ماض وحاضر، من حيث "الصحة" و"العجز": "لم تعد الصحة كما كانت (...) في الزمن الأول كان الرجل يتزوج في الستين من عمره، أما في زماننا الغادر فابن الأربعين يسأل أهل العلم عن الوصفات المقوية، والعريس في شهر العسل يوحل في شبر ماء" (ص ١٨٩)، أو يصف بضمير جمعي ما فعله الزمن به وبصحبه: "ـ إن الزمن أدّبنا أكثر مما ينبغي، والشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، ولذلك ترانا غير مؤدبين" (ص ٢٩٠).

*

نعم! لقد أدركت سطوة الزمن أغلب أهل البيت، أي الشخصيات الأبرز في الرواية. أما خارج البيت، في العالم الواسع المترامي الذي لم ـ ولن ـ يكف عن حركته الدائبة، ماضيا في تدفقه بعيدا عن الإيقاع الدوري الذي كان ينتظم البيت وأهله، فهناك أزمنة أخرى عدة، وهناك أشكال متنوعة لأثر الزمن وللإحساس به على السواء. لا تتوقف الرواية تفصيلا عند هذا كله، ولكنها تشير بسرعة ـ فيما تشير ـ إلى تصورين يتصلان بهذا المعنى. يقول الأستاذ عدلي كريم، اليساري الذي انتمى "أحمد" إلى بعض أفكاره: "الزمن معنا" (انظر الرواية ص ٢٩٧)، بينما يتساءل عبد الرحيم باشا، الوفدي العجوز، متأوها بين مريديه من الشبان المردان: "أيام زمان! آه من أيام زمان! يا أولاد لمَ نكبر؟!!" (ص٣٠١) ـ يقصد: "لمَ نشيخ ونتلاشى؟!".

(٧ ـ ٣)

وفي (أولاد حارتنا) تُناوش تغيراتُ الزمن الخطّي الدورات الكبرى الأساسية. طوال الرواية يتم الحفاظ على امتداد هذا الزمن الخطّي وتعاقبه (متمثلا في ترقيم الفصول المتتابع المتراتب بغض النظر عن أقسام الرواية: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم)، ولكن هذا الامتداد يمضي ـ في الوقت نفسه ـ في مسارات جانبية، إلى حيث تلك الدورات الكبرى القائمة على انتقالات متشابهة المعالم (الحلم بالعدل والسعي إليه وإقراره لوقت قصير..إلخ) بالرواية. كأننا، في آن واحد، إزاء نوع من الحركة المتزامنة المزدوجة المعروفة فيما يسمى قانون الحركة الدوّامية للغازات والسوائل: حركة طولية من الوراء للأمام، من المنبع إلى المصب، وحركة جانبية من الضفتين إلى الوسط وبالعكس.

وتتسم هذه الحركة بشكل من أشكال الاستمرار، لا يتوقف أو ينكسر إلا مع تجربة "عرفة" التي تضمنت "وقائع استثنائية"، منها إسقاط الهالة المحيطة بثوابت طالما لاحت أزلية، ومنها ذلك التساؤل الملح المقلق الذي تفجر مع الناظر "قدري" حول الموت والسبيل للخلود. وبوجه عام، يمكن ملاحظة أن حركة الزمن في (أولاد حارتنا) ليست متحررة ولا منفتحة دائما على مستقبل ما، بل هي ـ في دورات الرواية جميعا، باستثناء دورة عرفة أيضا ـ منجذبة إلى أنموذج ثابت، نازعة إلى زمكان مراود، مكان مشبّع بزمن قديم، أو ربما "أزلي" (يتمثل في "البيت الكبير")، حيث فردوس الراحة التي لا يسبقها تعب ولا يعقبها ألم، أي حيث اللحظة الخالدة المتأبّية على تغيرات الزمن.

إن حركة الزمن هنا استعادة وليست تدفقا للأمام، اجتزار لما تمّ تعرُّفه وليست اندفاعا نحو مجهول. عرفة وحده، وتجربته، يمثلان معنى من معاني الذهاب إلى (في قراءة أخرى: معنى من معاني الانسياق نحو) غامض ما، ماثل هناك في زمن آخر، منتمٍ إلى ما لم يأت بعد، مهيأ لاحتمالات مبهمة متكثرة. ولكنّ عرفة، حتى النقطة الزمنية الأخيرة بالرواية، تم "توظيف" تجربته كلها، ومن ثم زمنه كله، داخل حدود الحاضر وشروطه، ومن ثم اكتملت مصادرة ـ أو على الأقل حصر وتوجيه ـ تصوراته حول المستقبل. وذلك بفعل قدرة الناظر على سجنه (وعجزه هو عن أن يدافع عن نفسه) مرتين، بطريقتين: السجن المغلق داخل بيت الناظر الذي أقفل بابه على عرفة، والسجن المفتوح خارج هذا البيت حيث لم يعد بمقدور عرفة التحرك بين أهل الحارة بعدما عرفوا عنه ما أريدَ لهم ـ فحسب ـ أن يعرفوه. يضاف إلى هذا أن عرفة نفسه لم يتحرر أبدا من ربقة الحاضر ـ ولم ينفصل تماما عن جذب الماضي له ـ بما يمكن أن يجعله ينتمي حقا إلى الزمن المحتمل. لقد ظل مدفوعا ـ إلى حد، في تجربته كلها ـ بالرغبة في الانتقام، وهي رغبة تنتمي إلى الماضي (الانتقام لأمه) ثم تنتمي إلى الحاضر (الانتقام لزوجه)، وبذلك ظل منصاعا لشروط هذين الزمنين ولإملاءاتهما، مما حجب عن عينيه مشهد الزمن المحتمل.

الرواية، إذن، تنتهي إلى دورتها الأخيرة، بمعالم تتباين مع معالم الدورات السابقة وإن لم تنفصل عنها تماما. ولكن فيما وراء السطور الأخيرة بالرواية، فيما بعد كلماتها الختامية، يمكن أن تتناثر أسئلة ـ لعل بعضها جديد ـ حول الزمن وتغيراته الممكنة. نعم، لقد مات الجبلاوي نفسه (هل مات حقا ؟!!)، واختفى عرفة. بعد أن ترك (لمن ؟!) أثرا باقيا: كراسته الغامضة، وذكرى ما، وامتدادا ـ ربما ـ في أخيه.. فهل هذه إمكانات قابلة، وكافية، للتكاثر والتناسل، ومن ثم قابلة لأن تومئ إلى أن عالم الرواية، خارج دوراتها جميعا، يمكن أن يقود إلى زمن آخر جديد، بملامح أخرى جديدة؟!.

(٧- ٤)

وفي (الحرافيش) يلوح الزمن، على الامتداد الطويل للحكايات العشر التي تحتشد بأجيال عدة متعاقبة، صاحب الفعل الأظهر في صياغة عالم هذه الحكايات، وفي مقدمة ذلك صياغة مصائر شخصياتها التي تنتهي بالموت ـ حاصد كل حي بعد وقت طال أو قصر ـ الزاحف دوما بتغيراته المحتومة نحو المآل الأخير: "الأيام تتلاحق. ثمة مصير يتخايل عن بعد ولكنه راسخ ويقترب. لا شيء يؤخر خطوته (...) الشيب ينتشر. أيضا التجاعيد حول الفم والعينين. البصر يفقد حدته وكذلك الذاكرة.. إلخ" (ص ١٣٩).

هذا هو الطابع الأوضح لفعل حركة الزمن هنا (وإن بدا أحيانا مرتبطا بفعل آخر، مُواتٍ وليس مناوئا، قادر على أن يغير المشاعر والعواطف التي يراد تغييرها: "حتى القلوب يغزوها الزمن بانسيابه بين النعومة والرقة" ـ ص ٢٥٣). ويوضع هذا النوع من حركة الزمن، دائما، في مواجهة ذلك المنحى الدوري الذي يستجلب، فيما يستجلب، الولادة باعثة الحياة ومجددتها[٢٥]، وفارضة التوازن مع الموت. وبهذا المعنى يتجاور الإيقاع الدوري المجدِّد وفعل الزمن المبدِّد، لا يزيح أحدهما الآخر ولا ينفيه: "الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر، الظلام يخيم، الأناشيد تشدو في جوف الليل. غابت رضوانة في بطن الأرض، غاب إبراهيم في السجن، غاب بكر في المجهول .. إلخ" (انظر الرواية ص ٢٠٤).

(٨)

من اختبار لا يزحزح الإيقاع الإيديلي الدوري الثابت في (زقاق المدق)، إلى انتصار ـ يستوي في حصيلته والهزيمة ـ لفكرة الزمن الذي يغير من هذا الإيقاع وربما ينفيه تماما في "الثلاثية"، إلى تجسيد هذا الإيقاع والتوق إلى تغيير رتابته وثباته في (أولاد حارتنا)، إلى التساؤل

حول حدود هذا الإيقاع ووضعه دائما إزاء القانون الذي يصوغه من مبتدئه إلى منتهاه في (الحرافيش)[٢٦]...يمضي تناول نجيب محفوظ لثبات المكان ومرور الزمن في هذه الروايات الأربع، مجسدا مستويات متعددة للعلاقات الزمكانية، ورؤى لها تتطور وتتنوع من عمل لآخر. وإذا استثنينا (أولاد حارتنا) التي لا تستطيع، بحكم صياغتها، أن تتحرر تماما من التزام ما بموازاة تفاصيل عالم مرجعي قائم في مسار البحث الروحي عن العدل، والحلم بالحديقة الخالدة والشذى المقيم، وطرح التساؤلات الكبرى حول قضايا الوجود والموت، والخير والشر..إلخ، فسوف نلاحظ أن فعل الزمن ـ الخطّي ـ يزداد وضوحا في روايات محفوظ هذه من رواية لأخرى: من شبه غياب في (زقاق المدق)، إلى حضور وتأثير متزايدين في "الثلاثية" ثم في (الحرافيش). وفعل الزمن كان قد تم تناوله والتعبير عنه، بما هو قضية قائمة برأسها، دونما ربط بأي إيقاع دوري، في الرواية التي أصدرها نجيب محفوظ قبل (الحرافيش) بسنتين: (حضرة المحترم)، التي نهضت ـ فيما نهضت ـ على تناول مسكون، وربما مهوّس، بالإحساس بمرور الزمن. كما سوف يتوقف نجيب محفوظ عند فعل الزمن الذي يمضي في دأب لاهث في أعمال تالية لـ(الحرافيش)؛ لن يخفت هاجس الزمن الذي يلح على أعمال نجيب محفوظ، بل سيظل يلح عليها حتى روايته الأخيرة (قشتمر) التي جسدت ـ فيما جسدت ـ علاقة نموذجية في تكافؤ حديها اللذين لا يكفان عن التغير، دونما أي إيقاع إيديلي ودونما أي ثبات: المكان الذي تتتابع وتتباين صفحاته عبر الزمن، كل صفحة بملامح وقسمات مغايرة مختلفة، والزمن الذي "يسمعنا عجلاته ويرينا قبضته وهي تطوى الصفحة الأخيرة" ("قشتمر"، ص ١٤٥).

الهوامش:

(*) فصل من كتاب، لم ينشر بعد، بعنوان مرجّح: "في غياب الحديقة ـ حول متصل الزمن/ المكان في روايات نجيب محفوظ". وقد اعتمدنا طبعة مكتبة مصر (الفجالة، القاهرة) لهذه الروايات، وأغلبها ـ للأسف دون تاريخ، باستثناء رواية (أولاد حارتنا) التى اعتمدنا فيها طبعة دار الآداب، بيروت، ط. خامسة، ١٩٨٦.

(١) عن الزمن الزراعي انظر: ميخائيل باختين: (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠؛ ص ٦٤ و ص ١٧٢ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، ص ص ٩٠، ٩١.

(٣) الإيديلا Idylle تشير إلى الحياة الرعوية البسيطة أو المشاهد المتصلة بحياة الرعاة، التي غالبًا ما تنطوي على نوع من علاقات عائلية مطمئنة تتسم بالوداعة والقناعة والرضا؛ كما تشير إلى اللحن الموسيقي أو العمل الأدبي ـ المقطوعة الشعرية أو النثرية ـ الذي يصف تلك الحياة الرعوية.

(٤) متصل الزمن/المكان، أو "الزمكان"، Chronotope ترتبط صياغته، في حقل النقد الأدبي، بالمفاهيم التي طرحها ميخائيل باختين (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥)، في أكثر من عمل له ـ خصوصا كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية). وقد انطلق عدد كبير من الدراسات النقدية من هذا المفهوم، وسعى بعضها إلى تعميقه. يمكن النظر في:

-Laurin Porter, "Bakhtin's Chronotope: Time and Space in A Touch of the Poet and More Stately Mansions", Modern Drama, Vol. 34, Issue 3 (September), 1991.

- Rachel Falconer, "Bakhtin and the Epic Chronotope", in: "Face to Face: Bakhtin in Russia and the West", Editor(s): C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin,., A. Renfrew, Sheffield, 1997.

- R. Scott Bakker, "When the Happening Arrives Before the Place: A Chronotope of the Always-Already..", Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin. University of Calgary, Canada, June 20-25 juin 1997, Editor: Antony Wall, University of Calgary, 1997.

(٥) ميخائيل باختين، المرجع السابق، صفحات: ١٩٠: ١٩٥- و١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٧.

ويمكن أيضا مراجعة:

- Natalia Yakimenko, "Idyllic Chronotope in Delta Wedding", The Southern Quartely: A Journal of The Arts in the South, Vol. 32, Issue. 1, 1993.

- M. Waithe, "News from Nowhere: Utopia and Bakhtin's idyllic chronotope", Textual Practice, Vol. 16, N.3, Issue1, Routledge, part of the Taylor & Francis Group. December 2002.

(٦) حول وحدة المكان في (زقاق المدق)، انظر: د. نبيل راغب، (قضية الشكل الروائي عند نجيب محفوظ - دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية)، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٧٦، ص ص ١٠٦، ١٠٧.

(٧) يرى الأستاذ محمود أمين العالم أن "عبقرية" (زقاق المدق) تكمن "في هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية". (انظر كتابه: "تأملات في عالم نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤١). وهذا قول يلخص صدام المكان والزمن التاريخي.

(٨) راجع: د. محمد بدوي، "المصيدة والفرائس"، جريدة "أخبار الأدب"، ع. ٥٩٦، القاهرة، ١٢ ديسمبر ٢٠٠٤.

وانظر لهذا الباحث: "المدينة والفرد والنص"، بحث مقدم لحلقة نقاش بعنوان "الفرد والمجتمع فى عالم البحر المتوسط الإسلامى"، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع المجلس الأوروبى للعلوم"، القاهرة. ٢٥ مارس ٢٠٠٠.

(٩) يشير غالي شكري إلى "انطلاق محفوظ" في هذه الرواية "من المقهى، فالزقاق، فالعالم..". انظر كتابه: "المنتمي - دراسة في أدب نجيب محفوظ"، مكتبة الزناري، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٣٣.

(١٠) عن أهمية المكان في هذه الرواية، انظر: سليمان الشطي، (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)، المكتبة العصرية، الكويت، ١٩٧٦، ص ١١٧.

(١١) عبارة الراوي هذه تتجه، بشرح مستتر، إلى "مروي عليه" يعتمد قياسا آخر، مجردا ومعياريا، في تحديد الزمن، غير القياس الذي تعتمده شخصيات الرواية. وقد لاحظت د. سيزا قاسم أن "إيقاع الثلاثية إيقاع فلكي، فالنهار والليل وفصول السنة والمواسم ألصق بشخصيات الثلاثية من الساعة والنتيجة".

انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٧٥.

(١٢) كانت الثلاثية كتابا واحدا قبل نشرها. وقد تم تقسيمها إلى أجزاء تيسيرا لنشرها فحسب.

(١٣) أشار الأب جاك جومييه إلى حضور معنى التغير في "الثلاثية". انظر: "ثلاثية نجيب محفوظ"، أعيد نشرها ضمن كتاب (نجيب محفوظ - نوبل ١٩٨٨ ، كتاب تذكاري)، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ت. ص ٦٨.

(١٤) توقف د. حمدي السكوت عند ملامح هذا "البيت التي تباينت تماما من زمن الرواية الأول إلى زمنها الأخير. فالبيت "الذي كان يعج بالمرح والحيوية (...) والذي كانت تجلجل فيه ضحكات ياسين وفهمي وكمال وعائشة وخديجة وأمينة (...) أصبح يغلق أبوابه الآن على عائشة المحطمة بعد وفاة زوجها وأبنائها، وعلى كمال الذي جاوز الأربعين ولم يتزوج..إلخ". انظر: "تجربتي مع نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ - نوبل ١٩٨٨)، المرجع السابق، ص ص ٧٩، ٨٠.

(١٥) في سياق تعبير الرواية عن مكان رحب وزمن ممتد، يشير د. صلاح فضل إلى أن نجيب محفوظ قد لجأ في هذه الرواية إلى "تكنيك التصغير"، إذ وقف "على مسافة بعيدة من مدى بصره"، و"حاول أن يحيط علما لا بالمكان فحسب، بل بالزمان أيضا".

انظر: د.صلاح فضل، (شفرات النص - مدخل سيميولوجي إلى الظاهرة الأدبية"، دار الآداب، بيروت، ص ١٥.

(١٦) انظر: (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ٥٣.

(١٧) انظر: د. فيصل دراج، "الرواية وتأويل التاريخ - حين يصحح نجيب محفوظ رواية بأخرى"، مجلة "الكرمل" العدد ٧٢/٧٣، صيف ٢٠٠٢، ص ١٥٧.

(١٨) (الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور)، سبق ذكره. ص ٥٣.

(١٩) هذه العودة المتكررة إلى حال الحارة فيما قبل تغيرها يمكن أن تقود إلى النظر إليها كأنها "حارة نمطية [هل المعنى المقصود أن حالها ثابت نمطي؟!] (...) وكلما كرس الكاتب بعض السطور لوصفها كرر نفس التفاصيل.. إلخ".

انظر: ريشار جاكمون، "الكاتب والسلطة والتاريخ، قراءة في أولاد حارتنا"، جريدة "أخبار الأدب"، ع. ٥١١، القاهرة ٢٧ أبريل ٢٠٠٣.

(٢٠) نشرت هذه المقالة في مجلة "فصول"، المجلد التاسع، العدد الأول والثاني، القاهرة ١٩٩٠. وأعيد نشرها في كتاب د. يحيى الرخاوي (قراءات في نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢. وسوف نحيل إلى صفحات الكتاب.

وقد تم "السطو" (هل هناك كلمة أخرى؟!) على هذه المقالة (المطولة)، بنصها الكامل مع استبعاد هوامشها فحسب، ونشرت في كتاب بعنوان (نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي)، تأليف [كذا!] الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي (هل هذا اسم حقيقي؟!)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤.

(٢١) د. يحيى الرخاوى، (قراءات في نجيب محفوظ)، ص ٩٤.

(٢٢) انظر: المرجع السابق، ص ١١٣ وما بعدها.

(٢٣) (الوجود والزمان والسرد)، سبق ذكره، ص ٥٣.

(٢٤) تلاحظ د. سناء صليحة أن الزمن في أعمال نجيب محفوظ "يتجلى دائما في صورة مزدوجة متناقضة كعدو وحليف للإنسان في آن واحد". وإن كانت تربط بين الأعمال التي "تبرز فيها صورة الزمن كحليف" وبين "تلك الأعمال التي يطلق عليها عادة وصف الواقعية".

انظر مقالها: "معنى الزمن في أدبه الروائي"، جريدة "الأهرام"، القاهرة، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨. منشور أيضا في: فاضل الأسود (اختيار وتصنيف)، (الرجل والقمة - بحوث ودراسات)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. انظر ص ص ٤٦٤،٤٦٣.

وقد كرر د. محمد أحمد القضاة هذا المعنى، بالعبارة نفسها، دونما إشارة لصاحبة المعنى والعبارة. انظر كتابه (التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ - دراسة في تجليات الموروث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠، ص 115.

و"الثلاثية" التي تنتمي إلى "تلك الأعمال الواقعية" لا يبدو فيها الزمن حليفا بهذا الوضوح، بل لعله لا يبدو حليفا على الإطلاق، فيما نتصور.

وقد توقف عدد من النقاد عند أثر الزمن في هذه الرواية، وفي أعمال نجيب محفوظ عموما، من حيث هو جالب للتغير المؤلم، مبدد للإنسان، ومنطو على مأساة الفناء..إلخ. انظر على سبيل التمثيل:

- د. على الراعي، (دراسات في الرواية المصرية)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٥٢.

- د. شكري عياد، "عبقرية نجيب محفوظ"، ضمن كتاب (نجيب محفوظ - نوبل ١٩٨٨ ، كتاب تذكاري)، سبق ذكره، ص ١١٠.

- د. محمد حسن عبد الله، (الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٥٢.

- د. فاطمة الزهراء محمد سعيد، (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١٩.

- د. رجاء عيد، (قراءة في أدب نجيب محفوظ - رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص ١٢٠ وما بعدها.

- رشيد العناني، (نجيب محفوظ - قراءة ما بين السطور)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ص ٣٦، ٣٧.

(٢٥) راجع: د. يحيى الرخاوي، المرجع نفسه، ص ٩٥ وما بعدها.

(٢٦) يناقش هانز مايرهوف قضية النظريات الدائرية للزمن ويشير إلى أن هذه النظريات "تعطينا حسا بالاستمرار والوحدة والتعرف مع التاريخ البشري ككل"، ويرى أن التصورات الدائرية للزمن لا تزال ماثلة بما هي إطار نظري يمكن على أساسه كتابة تاريخ جامع شامل. وهذا كله قائم رغم الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى هذه النظريات أو التصورات.

انظر: هانز مايرهوف، (الزمن في الأدب)، ترجمة د. أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢، ص ص ١١٤، ١١٥ وما قبلهما.

المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش

فايد دياب

المتأمل في الإنتاج الإبداعي الزاخر للأديب الكبير نجيب محفوظ في مجموعه، يمكنه التمييز بين نوعين من الأعمال الأدبية:

- الأعمال الأدبية الجيدة كميرامار والطريق وغيرها كثير.
- والأعمال التي تستحق – عن جدارة – نعتها بالعظيمة والخالدة، ومنها بالإضافة إلى هذا العمل موضوع الدراسة، أعمال أخرى كالثلاثية وأولاد حارتنا....إلخ.

والواقع أن هذا الضرب من التفرقة الذي نذهب إليه، مرده خصيصة رئيسة تفرق بين هذين النوعين من الأعمال. إذ تنفرد هذه الأعمال الأخيرة بهذه الرؤيا الفلسفية النفاذة للمسألة الإنسانية برمتها في كليتها وشمولها، والتي تجيء – أى تلك الرؤيا – محصلة جدلية للحوار الإيجابي والتأمل الصبور المستنير للذات المبدعة في هذه اللحظة من تطورها، وما بلغته من نضج فكرى وجمالى، وبين التراث الثقافى الشامل للإنسانية. إلا أن ما يجدر تأكيده، أن القول بامتلاك هذه الأعمال الأدبية الكبرى لذلك النمط من الرؤيا– لا يعنى بالقطع افتقاد هذه الأعمال الأدبية الأخرى أى رؤيا مهما كانت، فلا يخلو عمل أدبي– إذا كان أدبيًا حقًا – من رؤيا. فالرؤيا هي جوهر العمل الإبداعي– أدبيًا كان أو فنيًا، إلا أن هذه الرؤى التي تتضمنها تلك الأعمال لا تزيد على كونها تعبيرًا وشهادة للأديب عن تلك القضية أو تلك – في تلك اللحظة التاريخية بعينها وبالرغم من أن هذا يمنحها فعالية وتأثيرًا هنا والآن، من حيث تلبيتها لنداء الواقع المشتعل، واستجابتها لأشواقه الحارة، وما تصطدم به جوانحه من مخاوف وآمال، فإنه سرعان ما يخبو ضوؤها، بوصفها قيمة أدبية بمضى الوقت، ولا يشفع لها ما قد تمتلكه من إحكام فنى. ورقى تقنى. ومضمون راق، حيث يظل الهدف الأسمى للأدب في كل العصور:

هو تكثيف وعينا بالعالم الذي نعيش فيه، وإعادة تشكيله بما يساعد في إنجاز المهام الكبرى التي تضعها الحياة المتجددة على عواتقنا. والحقيقة أننا نعثر على خير تجسيد لهذا المفهوم الأسمى للأدب، في هذه الأعمال الأدبية العظيمة كالحرافيش وغيرها. حيث إنها عادة ما تنصرف لمناقشة المشكلات الكبرى للإنسانية.

(مشكلات الوجود والعدم والموت والله والمصير والخلاص...... الخ– تلك المشكلات التي ما انفكت تجثم على أدمغة جميع الأحياء كما يقول ماركس. وتظل الحاجة ماسة– ما بقيت

الإنسانية قائمة – إلى وضع حلول وصياغات جديدة لتلك المشكلات تتسق سواء مع ما بلغته البشرية من تقدم علمي وتكنولوجي رائع من ناحية أو ما يكتنف تطورها الحضاري والثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي من معضلات، أو ما تعيشه من أزمات ومخاضات روحية ومغامرات فكرية وأخلاقية شاملة من ناحية ثانية.

– وعلى كل حال فإن أدب القضايا الفكرية يظل هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره كما يقول د. غالى شكرى[1].

هذا ويؤكد هيجل ذلك المعنى بالقول: " إن الفن لا يمكن أن يخلو من أى طابع ذهني، و إلا فقد اعتباره وجدواه، واستحال ترفًا أو نشاطًا كماليًا، أو أداة للتسلية واللهو. وإذا كان من الضروري لكل فن أن يصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود، فإن كل روائي لابد وأن يكون في الوقت نفسه صاحب نظرة شاملة، وفلسفة واضحة متكاملة "[2].

– ولذلك لم يكن غريبًا أن يرتفع نجيب محفوظ برواياته ذات المضمون الفلسفى إلى مصاف الأدباء العظام. إذ إن أدبه إنما يخاطب البشرية جمعاء كما جاء في حيثيات قرار لجنة نوبل.

* هذا ولا يمكن لأى دارس لأدب نجيب محفوظ أن يغفل أن ثمة نزوعا عارما لديه للبحث عن الحقيقة، يدفع إليه بصورة دائمة ولع قديم بالفلسفة، كاد يصل إلى حد احترافها (تخرج نجيب محفوظ من قسم الفلسفة بآداب القاهرة ١٩٣٤، ومكث حائرًا فترة من الزمن بين الاشتغال بالفلسفة أو الأدب).... ولعل كلماته على لسان "كمال " في قصر الشوق تجلي لنا هذه الحيرة على نحو واضح ".

يغلب على ظني أني سأتجه إلى الفلسفة.... الأدب متعة سامية.... بيد أنه لا يملأ عيني.

– إن مطلبي الأول: الحقيقة: ما الله؟ ما الإنسان؟ ما الروح؟ ما المادة؟.. الفلسفة هي التي تجمع كل أولئك في وحدة منطقية مضيئة كما عرفت أخيرا ".

– كما تؤجج هذه النزعة، وتزيد من إلحاحها عليه إشكالية حيّة دامية، تزداد حدة وشراسة كلما انخرطنا على نحو أعمق في عالمي الحداثة وما بعد الحداثة، بقضاياهما المعقدة، ومفارقاتهما المخيفة...... إنها إشكالية العقل والإيمان ...

هذه الأشكالية التي ما برحت تنشب أظافرها القاسية في سكينة الروح، وتجعل من الوعى العربي حتى اليوم ، وعيا شقيا، نتيجة لعدم توصل العقل العربى المسلم إلى إجابات خلاقة عن أسئلته العصية..... هذه الأسئلة عن أىّ من الجمل المفيدة يتحتم أن نعض عليها بالنواجذ، فهى أثمن استخلاصاتنا الفكرية في رحلة بحثنا الخاصة جدا عن الحقيقة. وما الذي علينا أن نطرحه جانبا، احتراما للمعرفة الإنسانية، وفى القلب منها انتصارات العلم المعاصر. ولا نظل معذبين بالعيش وفق هذه الثنائية الحادة إلى الأبد (ثنائية الإيمان المطلق أو الإنكار المطلق).

* والواقع أن المسألة الميتافيزيقية قلما تغيب عن أعمال نجيب محفوظ سواء في رواياته الكبرى أو قصصه القصيرة، أو حتى مسرحياته القليلة "سواء على نحو صريح أو مضمر"، ويسجل له بالتقدير أنه كان من الأدباء العرب القلائل للغاية، الذين تجاسروا على مناقشة تلك العلاقة الملتبسة بين الإنسان والمطلق، وحاولوا تحريرها من تلك الألفة والتسطيح الذي تعالج به من قبل أصحاب النظرة المادية...... وكذلك من العقم والصنمية والقداسة المبتذلة من جانب التراثيين.... حيث إن الأمر في الحقيقة لا يتطلب إيمانا أعمى أو إنكارا أعمى– وإنما الوقوف من المسألة الميتافيزيقية موقفا جديا مسئولا بما يليق بها...

– إن الحرافيش تنقسم من حيث هيكلها العام حكايات عشر.... تبدأ بعاشور الناجي وتنتهي بالتوت والنبوت. والنظرة العابرة قد تبصر فيها حكايات بسيطة، سواء في بنيتها القصصية أو سياقها السردي، أو في بناء الشخصيات وترتيب الوقائع، ولا تخطئ الروح اللحمية تسرى في

أعطافهما.... وربما لا يغيب عنه أن فكرة العدالة الاجتماعية قد تكون حقيقتها المركزية والهدف الأعظم الذي تصبو لتأكيده. إلا أن النظرة العميقة التي تنحى جانبا بهذه البساطة المخاتلة، فإنها سرعان ما تكتشف فيها تأملات عميقة الغور للمسألة الإنسانية، وصراع الإنسان مع نفسه، ومأساته مع الزمن والحقيقة، وحيرته المطلقة إزاء الكون والقدر والموت والوجود المتعال.. وكذلك كل ما يتحتم عليه مواجهته والارتطام به في رحلة بحثه عن ذاته، والمعنى الذي خلق من أجله، وتوقه الخالد والمستمر للتناغم مع الكون المحيط به.

وأن كل حكاية من الحكايات العشر، إنما هي بمثابة جدارية كبرى يتم فيها تقصي الوضع الإنساني في أحد جوانبه، بحثا عن قوانينه المحتجبة، واستجلاء حكمته الغاطسة في الضباب والرمز.

• هذا وقد أبدع لنا محفوظ في الحرافيش موقفا رمزيا بامتياز... لكن المدقق فيه يكتشف أن مفرداته إنما هي جميع مفردات عالمنا.. فهو مثله يمتلىء بالبشر ذوى الأحزان والتعاسات والمخاوف الكبيرة والصغيرة على حد سواء، ويسبحون في بحر زمني هائل الاتساع، ولا يكفون عن الحلم بالحرية والخلاص .

واقع تتماهى فيه الحقيقة بالوهم، وتجرى في شرايينه الأساطير والأوهام مجرى الدم، وتتبادل فيه المواقع الدلالات والوقائع، ويظهر فيه الحق والباطل وكأنهما وجهان لحقيقة واحدة، وتنفجر في فضاءاته الصواعق والترانيم، ويمور باطنه بالصراعات والتشققات، وتحط على أشجار أيامه أكثر الأحداث غرابة، وأشدها مدعاة للعبثية واللامعقول.

وبالرغم من أنه يلوح طليقا مثل نمر مفترس و منفلتا من أسر الزمان والمكان كأنه الشيطان، ومغموسا حتى النخاع في فوضى كونية مالها من آخر، فإنه على المستوى الفني صارم البناء، بديع التكوين، محسوبة بدقة كل كلمة فيه وكل حادثة، ولا مجال هنا للثرثرة أو الإطناب خارج الهدف الفكري الجمالي المحدد، والأطروحة التي شُيّد فى الأصل من أجلها.

• والواقع أنه ليس ثمة شك في أن نجيب محفوظ قد بلغ في الحرافيش أوج اكتماله الفني. إذ ثمة تجانس مدهش بين مجموع الأفكار أو القضايا الرئيسة، والمقتضيات الجمالية للسياق الملحمي بمختلف أدواته التعبيرية...

وبالرغم من أنه دوما كان هناك ذلك التلازم بين المعمار الفنى للكاتب، وتطوره الفكرى، فإن هذا التلازم قد وصل أعلى نضوج له في الحرافيش: فالأفكار تفقد كل خواصها المتعارف عليها وتذوب تماما في الشكل الفني، كما أن المعمار الفنى لم يكن ممكنا أن ينطوى على هذا القدر من الرسوخ بغير أن يكون مستجيبا لدواعى الهندسة الفكرية الصارمة للكاتب. وإذا كانت الشخصيات يتم تقديمها من الخارج، إلا أن هذا لا يعنى مطلقا أنها مسطحة. فالشخصيات إنما هي وظائف فكرية، وليس يعيبها ذلك، بل إنه يعبر عن مدى الملاءمة بين الشكل والمضمون، ومن ثم لا يكون مهما كما يقول الأستاذ محمود أمين العالم مصير الشخصيات: "إذ إن المهم هو مصير الفكرة واكتمالها"[٣] وإن كانت هناك ملاحظة صائبة للدكتور صلاح فضل: "فإن ذلك يفقر على نحو ما الوجود الفعلي لبعض شخصيات الملحمة ويطمس حيويتها الدرامية"[٤].

• ملاحظه مهمة لابد من إيرادها تتعلق باللغة المستخدمة في هذه الرواية، فهى لغة شديدة العذوبة، تعطر بالبلاغة والحكمة، وتكاد تقترب من لغة النبوة والشعر، وتمتاز بذلك الاقتصاد البليغ والتجريد العميق والشاعرية الأخاذة، وترقى بصاحبها إلى أن يكون أحد سادة النثر العربى الكبار في كل العصور، "وأن مؤرخ اللغة لابد وأن يقف طويلا .. عند لغة نجيب محفوظ كمعلم مضيء من معالم اللغة العربية" كما يقول د. عبد المنعم تليمة[٥].

. إن الحرافيش تنقسم حكايات عشر- هل كان ممكنا أن تزيد على ذلك العدد أو تنقص، مع ملاحظة أن الملحمة تنطوى عادة على اثنتى عشرة وحدة. ما أعتقده ليس المهم هو الرقم، وإنما الفضاء الذي يسمح به. والرقم عشرة يوحى باكتمال ما. ويلوح وكأنما هو دورة زمنية كاملة، وعلى قدر من الاتساع والرحابة، حتى يمكن لشجرة البشرية أن تأخذ حقها كاملا في النماء والتفتح، وبلوغ أقصى اكتمال ممكن، ثم الانتقال بعد ذلك للتدهور والانحلال حتى الانطفاء النهائي، وما يتيحه هذا الاتساع للذات المبدعة من تأمل وملاحظة الأمواج البشرية. وهى تصطخب وتتلاحق عبر مجال زمني مديد شاسع. وتجرنا هذه النقطة إلى مناقشة مفهوم الزمن في الحرافيش. والجدير بالتنويه به أن الزمن الذي نلاحظه هنا ليس هو الزمن بمعناه الموضوعى أو الرياضي (زمن الساعات والدقائق والأمس والغد) وليس هو كذلك الزمن البروستى وثيق الصلة بالذاكرة ، وليس هو كذلك الديمومة البرجسونية.. إنه أشبه ما يكون بزمن فلسفى غير محدد البداية والنهاية، وليس ثمة عناية من الكاتب بتحديده وقياسه، فما يهم هو معناه وماهيته باعتباره يمثل روح الإنسان النامية المتطورة، والحافظ لتجربة الإنسان الوجودية والمشكل الدرامى الأكبر للروح الإنسانية- وهو في الرواية تحديدا يلعب أخطر الأدوار في سيرة الشخصيات الرئيسة في الملحمة ومصيرها.. ويكون مسئولا عن مأساة الإنسان، وبالرغم من أنه لا وجود للإنسان إلا فيه، فإنه لا يوجد سواه معولا باترا يدك صرح الحياة الإنسانية من جذورها. كما أن من خلاله يتم امتحان القيم الإنسانية ومدى قدرتها على الصمود والبقاء، وما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات نتيجة لتعاقب العصور، كأن تضمر أو تتلاشى نهائيا أو تعاد صياغتها أو يتم استبدال قيم ومثل جديدة بها نهائيا حتى تتلاءم مع سنن الله في خلقه. ومن ناحية أخرى فإن الزمن هو الرحم الأعظم الذي تتخلق في داخله الأساطير وتتعملق في حناياه الضلالات والأوهام، وتكتسب الوقائع والحقائق معاني وإيحاءات لم تكن لها عند ميلادها الأول، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يعيدها إلى سيرتها الأولى وهو ما برح كنهر عاتٍ يكتسح ويجرف كل ما يعترض طريقه من حضارات وبشر وأفكار.

وعن مفهوم الزمن وأهميته يقول نجيب محفوظ:

مفهوم الزمن أساسى في الكتابة والحياة... ولعل الحداثة التي يتكلم عنها البعض قد انطلقت أولا من المفهوم النفسي للزمن أو ما أسميه بالزمن الجوانى، والزمن له علاقة مباشرة بالموت وعلاقة مباشرة بالرؤيا وعلاقة مباشرة بأدوات التعبير.

- إن الزمن الخارجى هو الزمن الكمى الخاضع للمنطق الشكلى حيث يموت الإنسان موتا طبيعيا؛ أى موتا يمكن حسابه وتصوره وهو الموت الذي يعبر عنه السرد الوصفى أو الحوار الخبرى.. أما الزمن الجوانى الذي يقتل الشاب ويترك الشيخ فهو الزمن المركب الذي يختلط فيه زمن الحلم بزمن الكابوس بأزمنة الضمائر المتداخلة وهو الزمن المكثف غير المترابط ويحتاج إلى المونولوج الداخلى والهذيان والحدس واستعادة الماضي[1].

وإذا كان الزمن قد جاء مفتوحا بلا بداية ولا نهاية، فقد كان ولابد أن يكون المكان كذلك "ومن هنا كان لابد للمؤلف أن يستخدم الحارة ثانية لتكون رمزًا ومسرحا للأحداث ". ومما لا شك فيه أن هذه العودة إلى الحارة: الحقيقة/ الرمز، الواقعية/ الأسطورية، المحدودة/ اللامحدودة هو أمر مهم للشكل الملحمى الذي اختاره الكاتب قالبا فنيا يصب فيه الوقائع، والذي يستلزم مكانا وزمانا غير محددين، وينتمى من حيث التاريخ إلى الماضى البعيد للإنسانية والذي يمكن أن يمتد من آدم الأول حتى آدم الأخير في المستقبل اللانهائي.

وكذلك ما تحفل به الحارة من رموز شعبية وميتافيزيقية كالخلاء والتكية والسبيل والفتوة والحرافيش... هذه المعالم الأساسية في أى مجتمع بدائى شرقى.

والملاحظ ظهور الحارة سابقا في أعمال محفوظ، وإن جاء هذا بأشكال ودلالات مختلفة، وهو يقول في هذا الصدد: (كتبت عن الحارة كحارة، وكتبت عنها كوطن، وكتبت عنها كالوطن الأكبر أو البشرية).

هذا وقد وردت الحارة فيأعمال نجيب محفوظ بوجه عام في مستويين أساسيين:

ـ الواقعي: كما يتضح في روايات خان الخليلي، زقاق المدق.... الخ وكانت صور حية للمجتمع المصرى وصراعاته وتطوراته المختلفة مع الجديد في الحضارات الحديثة، وتبرز فيه عناية الكاتب بالملامح التفصيلية الدقيقة والواقعية للمكان الذي يقوم بتصويره.

الفلسفي: حيث تصبح بديلا عن العالم بأسره وصورة مقطرة للدنيا على حد تعبير جمال الغيطاني، بكل ما فيه من أفكار ومصائر وأقدار وصراعات هائلة كما في أولاد حارتنا[٧].

• إلا أنه وبالرغم من تلك الملاحظات السابقة التي قصدنا منها إضاءة الطريق لقراءة عميقة للرواية، فإن الحرافيش تظل رواية شديدة الاستغلاق أو مفتوحة على أكثر من صعيد، ولعل الآراء لا يمكن أن تتصادم حول عمل نجيب محفوظ، مثلما يمكن أن تفعل تجاه هذا العمل

وتعليل ذلك في اعتقادى أن نجيب محفوظ لم ينس قط محنة أولاد حارتنا، والتي بالرغم من أنها كتبت بلغة غير مباشرة "رمزية" مزدوجة الدلالات. فإن الرموز يبدو أنها لم تكن على قدر كاف من اللامباشرة والإبهام للحيلولة دون وقوع ما وقع. ومن ثم لم يبق أمام نجيب محفوظ سوى اختيار أحد أمرين:

١- إما أن يقلع نهائيا عن معالجته موضوعات مماثلة.

٢- وإما أن يلجا للترميز ويشتط في التورية إلى حد التجريد، بحيث تختفى الحقائق وراء برقع ثقيل من الظواهر كما يقول جورج طرابيشى[٨].

- وحيث إن المشكلات التي طرحها في أولاد حارتنا والنتائج التي انتهى اليها لم تكن ذات طابع طارئ أو ثانوى، بل كانت تمثل على العكس مرحلة أساسية ومركزية في مسيرته، فقد كان الخيار الوحيد المتاح له هو المضى قدما إلى الأمام واستخدام الرمز المغرق في التجريد إلى درجة اللغز أداة رئيسة للتعبير الفنى، فكانت الحرافيش، وكان الاستغلاق الذي يسربلها... ولا تعد هذه في اعتقادى نقيصة فنية، فإن كل فن عظيم إنما هو فن رمزى كما يقول بيرداثيف. "إنه جسر يمتد بين عالمين، والعلامة التي يتم تحتها التعبير عن واقع عميق "الواقع الحقيقى"، وغاية الفن أنه يتجاوزه للواقع التجريبى، فإنه يصبو للتعبير عن الواقع المستتر، بيد أنه لا يستطيع إعادة بنائه أبدا على نحو مباشر، ومن ثم فإنه يتوسل إلى ذلك بالرموز والظلال الماثلة"[٩].

والآن:-

ماذا عن تلك المسألة الميتافيزيقية موضوع الدراسة، وما أهم سماتها؟ ومعضلاتها؟

• إن الأزمتين الأكثر تجذرا في صميم البناء الإبداعي لنجيب محفوظ ظلتا على الدوام:

• أزمة الوجود الروحى أو البحث عن اليقين.

• أزمة الوجود الاجتماعى بافتقاد العدل الاجتماعى، وشيوع الظلم والاستبداد.

والواقع أن كلتا الأزمتين وثيقتا الصلة بالأخرى. فالإنسان ليس مجرد كائن اجتماعى، وإنما هو في الوقت نفسه مخلوق ميتافيزيقى لا يكف عن التساؤل عن معنى وجوده ودلالة موته. والذي أعتقده:

• أن أزمة الوجود الاجتماعى إنما هي التي تؤسس للأزمة الأولى، وتشرع لها وتمنحها أساسها المادى الصلب. فانسداد الآفاق الاجتماعية وضياع الحلم، إنما يستدعى على الفور السؤال الميتافيزيقى، ويمنحه كل مشروعية الوجود والحضور.

* كما أن حل المسألة الاجتماعية ربما أدى إلى التخفيف نوعا ما من مأساة الوجود، أو على الأقل التخفيف من تفاقمها واحتقانها، وقد تمنح الإنسان مؤقتا معنى للاستمرار في الحياة. أما لو بدأنا بالتركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع، فإن ذلك لن يحل لنا كما يرى غالي شكري "مأساة الوجود من جهة، كما أنه سيحول العالم إلى عبثية كاملة من جهة أخرى"[10].

وعموما:

فإنه ليس أدل على أهمية كل من المسألة الميتافيزيقية والمسألة الاجتماعية من أنهما يستنفدان المسأله الإنسانية بأسرها، ولا يمكن نظرا لتداخلهما وتشابكهما الفصل بينهما، لكننا نفعل ذلك هنا لأغراض الدراسه ليس إلا..

إن الملاحظ أن جميع الحكايات في الحرافيش، حتى أكثرها انغماسا في تلك الحقائق الإنسانية- الإنسانية جدا، إنما تفوح بتلك الرائحة الميتافيزيقية، وإن كانت بعض الحكايات تفوح بتلك الرائحة على نحو أكثر نفاذا. ولعل أهمها في اعتقادى، هي الحكاية الأولى.

حكاية عاشور الناجى، إذ إنها تتضمن المقدمة الفكرية للرواية بأسرها، كما نلتقى فيها بتلك الشخصية الفذة؛ شخصية عاشور الناجى، هذه الشخصية الغنية المركبة، الشديدة التعقيد، والتي لا يتوقف دورها عند مجرد كونها الأصل الذي سيسم بميسمه بقية الشخصيات التالية في الرواية سواء في هذا الملمح أو ذاك. وإنما يكون لها النصيب الأوفى في تشكيل مصير - وقدر - هذه الشخصيات اللاحقه جميعها. فعلى الدوام في حياة كل شخصية من الشخصيات الرئيسة سوف تجيء عاجلا أو آجلا تلك اللحظة الفارقة التي سوف يتحتم فيها اتخاذ قرار مصيرى ويكون السؤال:

. إلى أى مدى يتطابق هذا أو يبتعد مع ماكان عاشور الأول يقوله أو يفعله؟

. وما الموضع الذي يستحق بالتالى أن توضع فيه هذه الشخصية موضع الاختبار في العقل الجمعي والميثولوجيا التراثية: أهو الخلود والمجد؟ أم الحضيض والعدم؟؟

كذلك عندما تحدق طويلا في عاشور الناجى ترتسم أمام أعيننا ملامح البطل الملحمى كاملة، فبالإضافة إلى تلك القوة الجسمانية الهائلة ذات القدرات الخارقة.. هناك ذلك المزج القوى بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة، أو على الأقل كما يقول د أحمد أبو زيد: "يكون مباركا من قبل الآلهة"[11]. فعاشور يملك أيضا هذا النسب، حتى ولو كان غامضا إلى الماوراء، والقوى المتعالية.

ألم يجده الشيخ الطيب عفرة مجهول الأب والأم، مطروحا على سور التكية (الوجود الأعلى/ التصوف/ القيم المطلقة).؟

كما أن حياته لم تخل قط من الإلهام المقدس الذي هو شيمة الشخصيات النبوية " خروجه الفريد إلى الخلاء لحظة وقوع الشوطة، والذي يذكر على نحو ما بنجاة النبى نوح من الطوفان" - إختفاؤه المعجر كذلك تلقيه الإيحاءات المقدسة عند خروجه من القبو إلى الساحة، واستماعه إلى الأناشيد تحت السماء المرصعة بالنجوم.

وإذا كانت الملحمة كذلك تستخدم في الإشارة إلى كل ما هو بطولي، ويجمع بين الروعه والجلال، وأن هذا البطولى يكمن بالذات في انشغال المرء بأمور غير مجرد رفاهيته المادية، واستعداده الدائم للتضحية بحياته من أجل توفير الأمن والسعادة للجماعة التي ينتمى إليها، والتي يمكن أن تتسع لتشمل الإنسانية بأسرها. فسيرة عاشور الناجى تجلي هذا المعنى البطولى على نحو فائق الإشراق.

ألم يستطع بقدراته الخاصة إقامة مدينة فاضلة ازدهر فيها العدل.. ذلك الذي "طويت في ظله آلام كثيرة في زوايا النسيان.. وامتلأت القلوب بالثقة وثملت برحيق التوت.. وحظيت حياتنا

بمهابة لم تحظ بها من قبل.. فحف بها الإجلال خارج الميدان، كما سعدت بداخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة (الحرافيش: ٨٥).

• هذا ولا يتوقف ثراء هذه الشخصية عند مجرد تجسيد الملامح الأسطورية للبطل الملحمي؛ فهي تصلح كذلك متكأ للعديد من الأفكار الفلسفية.. فعاشور نتبين فيه ملامح من آدم الأول.. لكن بدلا من التوقف طويلا أمام أصله وفصله وماهيته، وهل هو مخلوق إلهي أم موجود طبيعي؟ فإن نجيب محفوظ أميل للانطلاق من تلك الحقيقة البسيطة والشديدة الخطر كذلك.. وهي كون الإنسان موجودًا في العالم.. تلك الحقيقة التي طالما أكدها كل من الماديين والوجوديين على حد سواء، وطالما اعتبرت البداية الصحيحة لأى فهم للمسألة الإنسانية.. إلا أنه لايذهب مذهب هيدجر، فالإنسان لم يُقذف به إلى العالم، ولم يلق فيه إلقاء. فهناك تلك الإشارات الذكية عن العثور عليه كما سبق القول مطروحا على سور التكية، وكيف أحاطته منذ البداية يد العناية في شخص الشيخ عفرة وزوجته.. وكيف تفتح قلبه منذ مولده للنور والأناشيد. "وعندما شب، فإنه كان يجلس عند الأصيل عند قدمى الشيخ، يحفظه ماتيسر من القرآن، ويلقنه آداب السلوك "ويرسخ في وجدانه هذا المبدأ الشديد الأهمية للمنحنى العام للرواية". لتكن قوتك في خدمة الناس لا الشيطان (الحرافيش: ١٠).

البدء إذن لم يكن كلمة كما قال يوحنا، وإنما الوجود. ولن يكون ثمة توقف طويل كذلك للاستقصاء والتحرى عن كنه هذا الوجود، والسؤال عن متى كان؟ وكيف؟.

فليست تلك هي القضية.. المهم أنه موجود وكفى. وأن الإنسان منبثق عنه انبثاق المطر من الريح السوداء وأنه بالوجود تتحدد ماهية الإنسان، ويخلص كذلك.

ومن تربته إنما تنبت شجرة الخير والشر، الحلال والحرام، الحق والباطل.. إلخ، وتترعرع كذلك جميع الحقائق والتصورات والأساطير والأوهام والمعايير المتصلة بالبشر، والتي تكوّن في مجموعها وجودهم الثقافي والأخلاقي والميتافيزيقي.

يقول نجيب محفوظ:

"لا فكر خارج الحياة.. وأن أصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة في الحياة العادية اليومية.. ولو بحثت عن أصل الفساد والخيانه والانحلال في الأشرار من الناس فستجدها في الغالب في ظروف البيئة والمجتمع، إذ لا توارث في الأخلاق والسجايا البشرية"[١٢].

وهكذا لا يكون غريبا أن يكون درويش زيدان- الرمز الأول الخالص للشر في الملحمة، هو شقيق الشيخ عفرة، وأنه – أى الشر – بدلا من تلمّسه قديما ومفارقا، ذو تجذر أصيل في بنية الكون الميتافيزيقية، ويستحيل بذلك فهمه، وتتعذر بالتالى مقاومته، فإنه بنظر نجيب محفوظ إنما هو مستمد وجوده الحقيقي - مثله في ذلك مثل الخير سواء بسواء- من دنيا الناس.. من المرارة والعنف.. من الشقاء الاجتماعي:

"لِمَ ياربى وقد نشأ في حظيرة واحدة" (الحرافيش: ١١).

"ولكن درويش نأى عن ظل الشيخ، سعيا وراء الرزق، بعد أن رفض التعلم قلبه، انطلق إلى العالم غلاما طريا فتربى في أحضان المرارة والعنف قبل أن يستقيم عوده.. قبل أن تتشرب روحه بالصلابة والنقاء" (الحرافيش: ١١).

• إن الشيخ عفرة سرعان ما يداهمه الموت وزوجته الحانية لا تلبث أن ترحل بعيدا، ويصبح عاشور وحيدا في دنيا بلا ناس، فلقد آن الأوان للفردوس السماوى أن ينتهى، وأن تتوقف هناءة

التوحد مع الطبيعة، وأن يغادر آدم جنة عدن.... لقد أتت اللحظة التي لابد فيها أن يحمل على كاهله صليب أمانته، وأن يصعد جبله بمشقة، وينهض بأعباء وجوده الرهيبة: إنها الأمانة

التي أبت السموات والأرض أن يحملنها وحملها الإنسان، إنه كان ظلوما جهولا. دون أمل في شيء اللهم إلا بصيرته وقوة حدسه وإرادته "هتف: يا أهل الله.... وكرر النداء مرات..... إنهم يتوارون. لا يردون... حتى العصافير ترمقه بحذر..... يجهلون لغته ويجهل لغتهم.... الجدول كف عن الجريان والأعشاب توقفت عن الرقص ..... لا شيء في حاجة إليه (الحرافيش: ٥٣).

وعندما يطارد الموت الخليقة بهراوة الفناء، ويصرخ الإنسان في طلب الفهم أو العزاء أو السلوى فإن الأناشيد سوف تظل تتهادى من التكية في صرحها الأبدى.

"لا نغمة رثاء واحدة تنداح بينها.... ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا.... أليس عندكم دواء لنا ألم يترام إلى آذانكم نواح الثكالى؟ ألم تشاهدوا هذه النعوش وهى تحمل لصق صوركم" (الحرافيش: ٥٣١).

• إن الجواب الذي سوف يأتي دوما من الكون الفسيح ردا على صرخات البشر وتساؤلاتهم المحرقة ليس غير السكون والصمت..... ومن ثم فعلى الإنسان – كما أسلفت – ألا يعول إلا على صوت القلب ويقينه بنفسه، وهذا الصوت الغامض الآتي من الأعماق:

"أنه عندما يحل الخلاء بأرض فإنها تمتلئ بدفقات الرحمن ذي الجلال" (الحرافيش: ١٢).

إن المسألة الروحية بأبعادها الكونية والميتافيزيقية، والتي كان يعتقد بحسمها إلى حد بعيد في أولاد حارتنا برأى الأستاذ العالم"، على أن جوهر الدين هو العدالة والأمن والكرامة والمحبة والخير والتقدم وحرية الإنسان من حيث إن الجبلاوى هو جد للناس جميعا، وأن المحبة والعدالة والرخاء حق للناس جميعا، وأن الأرض ميراث للناس جميعا، وأن هذا خلاصة ما قال به الأنبياء من آدم حتى محمد عليه الصلاة والسلام، وما جاهدوا جميعا من أجل إقراره وتثبيته في أفئدة الناس وعقولهم[١٣]. فإنها تجيء على نحو أكثر إلغازا في الحرافيش، وتحضر بأكثر من مستوى دلالى، ومبرقة بالعديد من الإيحاءات المبهمة والرموز المتقاطعة، ويتضح ذلك جليا إذا ما أخذنا بالتحليل أحد أكثر هذه الرموز مركزية في الرواية إنها "التكية" ذلك الوجود المتلألئ، الرابض في سكون– كماسة هائلة– في قلب العماء الكونى، والقلب البشرى في آن. هذا الوجود الذي يستشعر الإنسان ويحدس من أعماق أعماقه.. إنه الحافظ الأبدى للقيم، والموطن الأول للروح. ولذا فإنه لا يكف أن يجرب نحوه أعظم أنواع الحنين.

"كم أتوق لسماع الأناشيد" (الحرافيش: ٢٣٠).

وتلوح التكية.... حديقة للرجاء الإنسانى، من منحها ذاته، وجاءها متبتلا، متجردا، عاشقا، أترعته البهجة والنور، وثمل بالحق والفرح حتى انتشى، وعرفت قدماه الطريق إلى بلاد الفلاح واليقين... أما من تنكب السير على دربها. مات في قلبه الأمل وسكن الجحيم روحه، وضاقت به الأرض بما رحبت، وتبدت له الدنيا رمادية ضاربة للحمرة... وتساءل حانقا مع سليمان الناجى:

"لماذا نحب هذه الحياة ونحرص عليها هذا الحرص كله؟ لماذا نذعن لمشيئتها القاسية؟"

"ألا يحق لها بعد ذلك أن تسلط علينا دود أرضها؟ اللعنة على عاشور الناجى الأسطورة الكاذبة؟ اللعنة على الدراويش المجانين الذين لا يكفون عن الغناء؟ وتساءل أيضا... يوجد خطأ جسيم.... ولكن أين هو؟" (الحرافيش: ١٧٦).

– لكن التكية لا تحضر دوما في الرواية عبر ذلك الوضوح الشفيف، وإنما عبر جدلية الخفاء/ الحضور، الانفصال/ الاتصال، القرب/ البعد، الإشراق/ الحجب... إلخ.

تتأبى على الفتح والسطوع ومنح أحد حكمتها وسكينتها، وفيضها الوهاب بالعذوبة والجمال إلا من طرق بقوة، وسأل بإلحاح، ومن جد في الطلب... ومن جاهد النفس والشيطان، وقاوم في نفسه أعظم آفتين يمكن أن يبتلى بهما الإنسان: المال والطغيان:

"إليك رأيي يا أمي... الشيطان ينتصر بالتسلل من نقط الضعف فينا: حب المال والسيطرة على العباد" (الحرافيش: ٥٥٠).

• هذا ويتضح ذلك الموقع الفريد الذي تحتله التكية في إشكالية الوجود الإنساني، بملاحظة المصادر الذي تنحدر إليه الشخصيات الرئيسة في الرواية، عبر تلك الجدلية المعقدة السابق الإشارة إليها...، فكلما نأى الإنسان بجانبه عن عالم القيم المطلقة منحازا للمطلقات المضادة، "مطلقات الثروة- الجنس- السلطة- القوة- الخلود – سقط من حالق وأصابه البوار والعدم".

تأمل مصير سليمان الناجي – وحيد – زهيرة- جلال- سماحة الثاني – فجميعها شخصيات مدمرة... السقوط هو قانونها الحتمي، فهي النجوم التي خرجت عن مدارها، والعكس صحيح:

فكلما تماهى الإنسان مع المثل العليا الروحية، واتسم سلوكه – ظاهرا وباطنا- بالعفة والزهد وارتضى حكم الله في العباد، وطابت نفسه لإقامة العدل (حتى ولو لم ينجح في إقامته) امتلأت حناياه بالحكمة والإلهام الجليل، وتحقق له هذا التناغم الحلو بينه وبين محيطه الاجتماعي.

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه: ماذا عن تلك الدواهي والنوائب التي تنزل بساحة الناس جميعا: "البر منهم والفاجر، الشريف والوضيع، الحكيم والأحمق، الخير والشرير"، مزلزلة الأرض تحت أقدامهم، ومحطمة لديهم قلاعًا للطمأنينة قوية وعتيدة، دونما ذنب أو جريرة (أو هكذا يظهر الأمر لأصحابه). أيكون ميسورا أن نفسر كل شيء بذلك القانون الأخلاقي الصارم الذي تحددت منذ لحظة قسماته الرئيسة؟

الحق أننا بطرح هذا السؤال نكون قد بلغنا تلك النقطة الشائكة في قلب المسألة الميتافيزيقية؛ تلك هي مسألة القدر، وإلى أي مدى يكون الإنسان مسئولا عن أفعاله؟

• وبداية نلاحظ أن موقف نجيب محفوظ من القدر هو أقرب كذلك إلى موقفه السابق من الوجود. إنه يبدو أميل إلى عدم التوقف عند القدر في ذاته؛ إذ يبدو أن الشيء الأكثر أهمية لديه: ما هو موقف الإنسان حيال قدره؟ وإلى أي حد يكون قدر الإنسان ومصيره غير مقطوع الصلة تماما بجوهره؟ أو بمعنى أدق غير وثيق الصلة بنوازعه الداخلية العميقة، وما تعتمل في نفسه من ميول واستعدادات ومطامع ومطامح – ربما يكون هو نفسه خفيًّا عنها، ولا يكاد يتصورها. وبمعنى ما – فإننا نكتشف لدى نجيب محفوظ اتجاها نحو القدر قريب الشبه بالمفهوم الاعتزالي، وهو لا يشارك أصحاب التراجيديا الإغريقية مفهومهم بأن الإنسان لعبة في يد القدر، ولا أيضا من يقولون بالجبر (سواء على نحو كلي أو جزئي) من مفكري الفرق الإسلامية القائلة بالجبر (سواء على نحو صريح أو مقنع)- فالإنسان لديه مسئول عن أعماله، وهو بمعنى ما يستحق ما يعانيه- وهذا ما ينتهي إليه عاشور في أحد تأملاته.

"ولاحت له حارته مثل جوهرة غارقة في الوحل.... إنه الآن يحبها حتى بسوءاتها.. ولكن ثمة فكرة تتسلل إليه خلال عباداته المتصلة... أن الإنسان يستحق ما يعانيه الوجهاء والحرافيش ودرويش يدورون حول محور منحرف، يرغب حقيقة في القبض على سره الماكر العسير... وها هو الله يعاقبهم جميعا كأنما قد ضاق بهم" (الحرافيش: ٦٢).

هذا ويتضح لنا التلازم الوثيق بين الإنسان وقدره، وأن ثمة شيئًا في داخل الإنسان كأنما يحتم أن تجيء النهاية على هذا النحو دون سواه؛ مما يشي بأن الإنسان هو بمعنى ما صانع قدره، والراسم لمصيره... فسماحة الناجي في الحكاية الرابعة نكاد نتنبأ بمصيره الفاجع عندما نعرف: "أنه أتم تعليمه في الكتاب، واكتسب من عالم الفضيلة شهامة وكرامة وبعض الورع، ولكنه ولع بمغامرة الشباب والجسارة، وعبادة البطولة... أما العمل في المحل فلم ينشرح له صدره، ولا تجلت له فيه مواهب" (الحرافيش: ص ٢٠٠).

– إن الشرارة المقدسة التي ألهبت صدر أجداده عاشور وشمس الدين، كأنما قد وجدت سبيلها إلى قلبه المفعم بالآمال، فهو يريد استعادة أمجاد آل الناجى، ورأب الصدع الذي أحدثه جده سليمان بالجمع بين نقيضين لا يجتمعان: الفتوة والوجاهة.

– هذا الحلف الملعون الذي انتهى بابتلاع الأخيره للأولى، وتفريغها من مضمونها، بل واستخدامها كهراوة ثقيلة للتنكيل بكل من تسول له نفسه بإنزال الوجهاء من مكانهم السامى فوق قمة الهرم الاجتماعى. لكن الفتوة يضعه في موقف عليه أن يختار فيه ما بين الهلاك أو ضياع الكرامة إلى الأبد. ولأنه سماحة سليل الناجى العظيم– الطالب للعدل، العاشق للفداء، والناشد للحق في الزمن العقور، والعازف عن الثراء وأهله، والميمم بكليته شطر البطولة وروعة المغامرة. فإنه يختار التحدى ورفع آية العصيان.

وتصبح المفارقة الدامية– أن العدالة المجردة التي كان يطلبها للناس جميعا تصبح صليبه المختار ولعنته المقدسة...

وفي حكاية أخرى نكتشف القانون ذاته يعمل بكامل قوته، وإن على نحو مباين: "وبانطلاقها - أى زهيرة - إلى الطريق اكتشفت ذاتها، تنبهت إلى سحرها وقوتها، الأعين تلتهمها، الألسن تتغنى بالثناء عليها، منظرها يبعث السحر ويخلق الحركة... إنها قوية مدللة بالطبيعة والناس... وهى تقابل الغزل بالترفع والكبرياء وتزداد تيها وثقة بالنفس" (الحرافيش: ٣٢٧).

ولم يلبث ذلك الشعور القوى بالذات أن ينمو بإيقاع متصاعد ليصبح قوة مدمرة لا تبقي ولا تذر، حيث تتلخص الحياة في مطلب واحد، كلى الجبروت: "أن تملك قوة مذهلة" (الحرافيش: ٣٣١).

– إن باطنها يتغير في بطء، ولكنه كالسيل يتقدم في ثبات مخيف.. ولابد له أن يصل إلى كامل توهجه وسطوعه قبل أن تتناثر ذراته المضيئة في سائر أنحاء الكون اللانهائى.

"وهزها طرب الخيلاء... وتهيأ لها أنها تمتطي نسرا خرافيا، ترف جناحاه بالقوة والإلهام... آمنت بأنها فتوة في إهاب امرأة، وأن الحياة المقدسة لا تمتثل إلا للأقوياء" (الحرافيش: ٣٧٩).

وهكذا... راحت زهيرة تعلو فوق الأعناق مثل موجة متوحشة... وكل رجل ساقه حظه العاثر كى يغرم بها، فإنه كان بمثابة درجة تضع عليها قدمها كى تنقلها إلى أعلى... وهم بالنسبة إليها ليسوا بشرا يمكن أن يحبوا، بل أشياء تمضغها لاستقطار ما فيها من حلاوة ثم تبصقها، ضاربة عرض الحائط بالأعراف والتقاليد وتصورات الناس ومعاييرهم؛ فالقوة لها معاييرها الخاصة، ولها خيرها وشرها الخاصّان بها، فهى فوق الجميع، ويجب ألا تخضع لما يخضع له الجميع – إنها الاستثناء الفريد الذي لا نظير له، لكن ذلك لا يمكن أن يحول بينها وبين المصير الذي ينتظر كل من يخرج على القانون.

"ولم يبق من وجه البهاء والجمال إلا عظام محطمة غارقة في بركة من الدم" (الحرافيش: ٣٨٠).

– كذلك... فإن في الحكاية الثالثة نجد أن بنت السمرى هي التحدى الذي يرمى به القدر سليمان الناجى، وهو يمكن أن يحيد عنه مستمرا في الحياة، وفق قانون أبيه و جده مثلما فعل شمس الدين عندما اقتحمت قمر حياته. ولكنه يأبى إلا أن يدع دودة الفساد... تنقر أحشاءه، ومن ثم يكون محتما أن ينتشر العفن بداخله ليأكل الأخضر واليابس في روحه وروح ولديه وزوجته.. وأن يسقط سقوط الملاك في بابل، والحق أنه ما كان ممكنا إلا أن يسقط، فحين ينقطع الإنسان عن جذوره الاجتماعية، ويتوقف لديه الشعور بالمقدس، ويموت حسه الأخلاقى، ويترك نفسه تسبح في تيار الإغراء والاستنامة إلى اللذات الحسية على نحو يتسم بالشراهة والإفراط.. وكأنما الإنسان لم يخلق إلا لهذا فإنه يحكم على نفسه بالسقوط.

القدر إذن ليس منبتّ الصلة بالإنسان، بل إن العكس هو الصحيح.. فمن الإنسان يتجدد القدر وتتشكل ملامحه الأولى... وإذا كان القدر في مبناه الظاهرى يبدو منتميا بكليته إلى المجهول، فإنه – كما رأينا– ثمة خيط رئيس من خيوطه ينبع من باطن الإنسان وما يعتمل بداخله.

والدرس العظيم الذي تعلمنا الرواية إياه: خُلق الإنسان لا ليتجاوز الحدود ويطلب المستحيل (جلال ومحاولته قهر الموت.. أو نشدان الأشياء في ذاتها متجاهلا أنها ليست غايات، بل سائل (الثروة/ اللذة/ السلطة)، (وحيد/ رضوانة الشوبكشي/ سليمان الناجي) أو القوة المجردة (زهيرة) أو احتكار أقوات الناس (سماحة الثانى) – وأن عليه أن يفعل ما ينفع الناس فهو يمكث في الأرض، ويحذر الزبد فهو يذهب جفاء.

"واهتزت الحارة لمصرع زهيرة.. هزها صراع الحظ مع القدر.. التمست العبر في ثنايا الأحداث وتقلبها...تساءلت لِمَ يضحك الإنسان... لِمَ يرقص بالفوز... لِمَ يطمئن سادرا فوق العرش، ولِمَ ينسى دوره الحقيقى في اللعبة ولِمَ ينسى نهايته المحتومة" (الحرافيش: ٣٨٢).

ومن حكاية أخرى يتم تأكيد المعنى نفسه:

"أما انطراحه بين العلف والروث عاريا فاعتبر جزاء إلهيا لصلفه وشموخه وتعاليه على البشر... وقال الحرافيش: إن ما حل بجلال هو الجزاء العادل لمن يخون عهد الناجي العظيم ومن ينسى دعاءه الخالد بأن يهبه الله القوة ليجعلها في خدمة الناس... وعندما يخون حفدة الناجي عهده تحل بهم اللعنة ويفتك بهم الجنون" (الحرافيش :٤٤٥).

تتبقى النقطة الأخيرة في مسألة القدر عند نجيب محفوظ ـ والتي ألمحت إليها سابقا ـ وهى تلك المتعلقة بموقف الإنسان من قدره... فعلى قدر استجابته لقدره، يتوقف مضاء هذا القدر وتأثيره عليه. فعاشور مثلا يعرف أنه لقيط... لكن بدلا من أن يصعقه الأمر فإنه يأمل "أنه ربما عثر ذات يوم على امرأة أو رجل أو معنى" ، وربما فك ذات يوم رمزا أو أرسل دمعة رضى أو تجسدت إحدى رغائبه في مخلوق حنون" (الحرافيش: ١٩). بينما شمس الدين ينحو نحوا مختلفا، وهو يرى جياد الزمن البرية منفلتة من عقالها ومندفعة نحوه كالعاصفة، تروم أن تدك حصونه العتيدة، فإنه بدلا من أن ينحنى أمام الريح ويقبل بقصدها العنيد، متجرعا كأسه الأخير طائعا مستسلما، فإنه على العكس يكور قبضته مهددا، رافعا عينين حانقتين إلى السماء، مجربا هذا التمرد البشرى الأصيل تجاه القدر والضعف الذي يأكله.

– إن القوة هي أساس مجده، ومرتكز عظمته، وهى أرضه الصلبة وصخرته الواثقة ومبعث شعوره الإيجابى تجاه الحياة، هو ليس يملك تلك القناعات الإيمانية التي تضمد جراح الكبرياء المسحوقة، والدعاء الوحيد الذي يؤمن به: "أن يسبق الأجل خور الرجال" (الحرافيش: ١٣٠).

ومن ثم فإنه يختار التحدى وركوب بغلة العناد، فالموت أهون عليه من الشيخوخة والضعف ولذا تكون النهاية، ما هو أقسى من الموت وأفظع من شرور الدنيا مجتمعة – وحدة مترامية الأطراف، ينعب فيها بوم العقم، وتصفر فيها ريح اللاجدوى، ويتأكد فيها أن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق، وأن البيت يجدد والخرابة تعمر، أما الإنسان فلا: "وما أبغض قفاك أيتها الحياة" (الحرافيش: ١٢٩).

والخلاصة:–

أننا نعتقد أن التكية في الحرافيش ليست ضرورة أنطولوجية أو معرفية، بقدر ما هي في المقام الأول والأخير ضرورة أخلاقية، وقيمة متعالية ينبغي أن يقوم عليها– كالوتد – البناء الاجتماعى... مثلما يتشيد على أساس منها النظام الميتافيزيقى للكون بأسره، ولذلك فعندما تحل المشكلة الاجتماعية في الحكاية الأخيرة، وتنتهي إلى الأبد جميع الخطايا والحماقات البشرية،

وتقبل هذه اللحظة النادرة التي تسفر بنور صاف، ولا يعود ثمة شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان... ينفتح باب التكية على مصراعيه أمام الكل، وتفصح الأناشيد الغامضة عن أسرارها بألف لسان، وتنحل الثنائية أخيرا، ولا يعود للمسألة الإنسانية، وجه ميتافيزيقي، وآخر اجتماعي. لم يعد هناك فرد ومجموع، أرض وسماء، روح وجسد، غريزة وتصوف، لقد صار الكل واحدا، "صار الكل في الله"، وتحققت وحدة الوجود على نحو نهائي ولا رجعة فيه.

وهذه النهاية لم يستسغها د. يحيى الرخاوى، معتقدا أن التكية ما كان ينبغي لها أن تكون لها كل تلك المكانة.

والواقع أنني لا أشاطره الرأي؛ فتلك النهاية هي ما ينشده الكاتب طوال الرواية حلاً للمعضلة الإنسانية بجناحيها الميتافيزيقي/ الاجتماعي، وإذا كان ذلك يمكن أن يضفي على الحرافيش بعدا تعليميا واضحا – وهذا لا يقلل من شأنها مطلقا – فقناعتي أن أي أدب عظيم أو فن عظيم إنما يتوقف طموحه الأكبر على استقطار بضع جمل مفيدة تهدي الإنسان إلى نفسه... ومن عرف نفسه فقد عرف ربه... ومن عرف ربه اكتمل لديه المعنى وتجلت لديه الرؤية، وكما تقول سيمون دوبوفوار، فإن الرواية الميتافيزيقية إذا ما كتبت بشرف وقرئت بشرف فإنها تأتي بكشف للوجود لا يمكن لأى نمط من التعبير أن يكون معادلا له[14]. وأنا أعتقد أن الحرافيش إنما هي إحدى الفتوحات الكبرى في تاريخ الرواية العربية وأنها من أثمن الدرر في التاج المحفوظي– إن لم تكن أثمنها على الاطلاق – ولنتذكر أن نجيب محفوظ قد قال سابقا:

إن على الأديب أن يعطينا من خلال مؤلفاته جوابا عن الأسئلة الآتية: ما هي حياتنا؟ وماذا ينبغي أن تكون؟ وماذا ينبغي أن نفعل؟ "[15].

وأشهد أنه قد قدم لنا الكثير من الإجابات العميقة عن تلك الأسئلة العميقة والله يثيبه عنا أحسن الجزاء وأجمله.

الهوامش :

(١) غالي شكري: المنتمي ، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٩، ص ٧.

(٢) محمد جبريل: نجيب محفوظ (صداقة بين جيلين)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣، ص ٧٢.

(٣) محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص ٦٥.

(٤) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر ١٩٩٣، ص ٣٥.

(٥) عبد المنعم تليمة: حوار حول الرواية العربية، مجلة القاهرة، نوفمبر ١٩٨٢.

(٦) نبيل فرج: نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ٢٣.

(٧) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، دار أخبار اليوم ١٩٨٧، ص ٦٥.

(٨) جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٢، ص ٣٠.

(٩) نيقولا بيرداثيف: رؤية دوستويفسكي للعالم، دار المأمون، بغداد، ص ١٣.

(١٠) غالي شكري: المنتمي، المرجع السابق، ص ٤٥.

(١١) د. أحمد أبو زيد: مقدمة عالم الفكر الكويتية، أكتوبر ١٩٨٧.

(١٢) ألفريد فرج: نجيب محفوظ يتحدث عن شخصياته، مجلة الهلال، مارس ١٩٨٥.

(١٣) محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص ٧٠.

(١٤) نبيل فرج: نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، مرجع سابق، ص ٥٧.

(١٥) محمد جبريل: نجيب محفوظ (صداقة بين جيلين)، مرجع سابق، ص ٣٥.

فلسفة الشكل
في
"العائش في الحقيقة"

جلال أبو زيد هليل

١- مدخل

يسعى هذا البحث لأن يحقق توازنا نقديا معرفيا وجماليا بين الدراسة الأيديولوجية الموضوعية، والدراسة الشكلية الجمالية للعمل الأدبى متخذا من الفن الروائى مادة للعمل، ومراعيا خصوصية البناء الشكلى وقدرته التعبيرية على احتواء رؤية الأديب للعالم.

لذلك أحاول الإفادة من الاتجاه البنيوى التوليدى الذى ينطلق من التكوينات الشكلية للنصوص الأدبية، ويخترقها بحثا عن دلالات الأبنية وقيمها الفلسفية دون أن يفقد العمل الأدبى أهم مزاياه، وهى جمالياته الخاصة باعتباره عالما فى ذاته، ودون أن ننحى البعد الفكرى أو المقصدية الأيديولوجية التى يحملها كل خطاب صادر من ذات مثقفة مبدعة واعية بالجماعة الإنسانية التى تنتمى إليها، فتمارس الإبداع باعتباره رسالة ذات قيمة تثرى تجربة الإنسان، وبصفة خاصة تجربته فى رحلة البحث عن الحقيقة.

فالرواية- كما يرى لوسيان جولدمان- ما هى إلا "قصة بحث عن قيم أصيلة..."[1]، وهذا البحث تقوم به ذات فردية استوعبت فى تكوينها لرؤيتها خصائص الذات الجمعية كلها، "فإذا كانت رؤية العالم لا توجد خارج الأفراد، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد، إنها من صنع المجموعة؛ ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس علاقته بغيره.... ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية- شأنها فى ذلك شأن الإبداعات الأدبية والنظريات الفلسفية. والمشروعات السياسية- أعمال فردية وجماعية فى آن... وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين- من هذه الزاوية- هم الذين يرفعون رؤية العالم من مستوى الوعى الضمنى إلى مستوى الوعى الكامل"[2].

وفى هذا البحث نتناول نصا روائيا بعينه لنجيب محفوظ هو رواية "العائش فى الحقيقة"، لنناقش من خلالها قضية ارتباط الشكل الإبداعى بالدلالة الفلسفية التى يطرحها النص، حتى لا يكون الحديث عن فلسفة نجيب محفوظ بمعزل عن تقنيات عالمه التى تؤسس عناصر رمزية دالة على فكره.

إن العرض المباشر لأيديولوجيا المبدع قد يغفل قيمة يطويها التشكيل، وبإغفال هذه القيمة نفقد أهم المكونات الدلالية، ونقصد بها التشكيل ذاته؛ لأننا نثق فى أن الشكل ليس مغامرة

تجريبية، ولا زخارف تكوينية، ولا مجرد عرض يثبت به المبدع قدرته على متابعة أحدث المستجدات العالمية في فنه. وإنما الشكل هو المفتاح السحرى الذى نلج به إلى الرؤية الكامنة داخل جمالياته باعتبار أن البنية التكوينية في حد ذاتها رؤية للعالم.

ومثلما ينظر هذا البحث إلى الشكل والمضمون باعتبارهما وحدة واحدة فإنه أيضا لا يفصل بين الوحدات النصية الكبرى التى أنتجها المبدع، لذلك سنمضى فى تجربة محفوظ الروائية، مستمدين من بعض أعماله السابقة على "العائش فى الحقيقة" شيئا من الإشارات أو الأدلة التى يمكن أن تفتح أمامنا رموزه، وتمثل المحطات الأساسية فى رواية البحث عن الحقيقة عنده. ويمكن أن نشير بداية إلى الأهمية الخاصة لبعض الروايات مثل: السراب (١٩٤٨)، والطريق (١٩٦٤)، والشحاذ (١٩٦٥)، وقلب الليل (١٩٧٥)؛ تلك الروايات التى تدخل فى علاقات تناصية مع "العائش فى الحقيقة"، وتنسج الخيط الرابط بين المكونات الفكرية للحقيقة عند نجيب محفوظ فيلسوف الأدباء فى عصرنا الحاضر.

٢- الأدب والأيديولوجيا

إن النظرة الحديثة للأدب باعتباره خطابا تفترض ارتباطه بالأيديولوجيا ارتباطا قويا دون أن نقع فى شرك الفكر السائد بشكل مباشر؛ وذلك لأن الأدب "بمجرد وجوده، ولأنه- أولا- فعل لغوي، - وثانيا- ممارسة كتابية لعملية اختيار وموقع، مشحون بالأيديولوجيا، مشرب بها"[٣]. فاللغة فى حد ذاتها عناصر أيديولوجية لها مكونات دلالية تسمح بعملية التأثير الفكرى، والإقناع والإيحاء، وبما أن الأدب يتخذ من اللغة مادته التشكيلية، فهو فى حالة جدل دائم مع الأيديولوجيات؛ "فالافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة..، لابد أن يبدو لنا اليوم غير منطقى، مثله مثل نقيضه، أى افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجية السائدة"[٤].

ونحن لا ننظر إلى العمل الأدبى على أنه وحدات لغوية فقط، أو أنه ذات بنية مماثلة للبنية اللغوية، فننشغل بالأسلوبية الشكلية، وإنما ننظر إليه باعتباره خطابا، وهذا الخطاب لابد له من فاعل، ومستقبل، والفاعل له وجهة نظر، وغرض من عملية التخاطب، والمستقبل أيضا يؤدى دورا فاعلا فى الجدل مع الخطاب من خلال عملية الفهم والتأثير والتأويل، لذلك فالخطاب يتجاوز اللسانيات ليؤسس ما يمكن أن يسمى بـ"عَبْر اللسانيات" باعتباره "كلية الحياة الإنسانية"[٥]. وما دام هناك فاعل يمارس العملية القولية بشكل عام، والإبداعية بشكل خاص، فهو يمتلك ناصية اللغة والشكل الأدبى ليبث رأيا فى العالم، فإذا طبقنا ذلك على الفن الروائى نجد أن "كل رواية استعارة ممتدة لنظرة المؤلف إلى الحياة"[٦].

ومن خلال ثنائية الطبيعة الذاتية للموقف الأدبى والفكر التأملى للمبدع نسعى للولوج إلى الشكل الدال لرواية "العائش فى الحقيقة"، مع الوضع فى الاعتبار أن نجيب محفوظ يتميز بمجموعة سمات خاصة تفيدنا منهجيا وتأويليا، وتتركز هذه السمات فى تعبيره عن الروح الجمعية للكيان المصرى العربى فى عصر ازدحم بالأيديولوجيات والتوجهات والآراء المختلفة التى تتكامل، ولكنها تتعارض فى الآن نفسه؛ إذ تشغل مساحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

٣- فلسفة نجيب محفوظ : بين الشكل والمضمون

لا شك أن الرؤية الفلسفية عند محفوظ ظلت كيانا هلاميا يحاول كل ناقد أن يلتمسه من جانب، أو يشكله وفقا لرؤيته النقدية، ويعود ذلك إلى أن محفوظ لم يلتزم فكرة بعينها، ولم يتبين موقفا محددا مسبقا، ولعل هذا قد أفاده- على المستوى الإبداعى- كثيرا، كما ظل- على

المستوى النقدى – وسيظل مادة خصبة للدراسة النقدية، ولكننا لا نستطيع أن ندرجه ضمن فلسفة بعينها.

ولعل هذا من أهم الأسباب التى جعلت نجيب محفوظ دائم البحث عن شكل روائى يكون نموذجا بنائيا لمفهوم الحقيقة، لإقامة بناء روائى دال على بنية فكرية ورؤية حضارية، وتلك هى أهمية البناء الشكلى.

لذلك نرى أن رحلة نجيب محفوظ داخل الشكل الروائى بتقنياتها المتعددة هى المعادل البنيوى لرحلة البحث عن الحقيقة. وتتخذ هذه الرحلة داخل روايات محفوظ مكانتها ورموزها، ومفاتيحها الدلالية.

وقد عاد كاتبنا الكبير فى مرحلة الستينيات التى تميزت بظهور المد الوجودى فى الثقافة العربية ليقدم عملين فى رواية البحث عن الحقيقة هما: "الطريق"، و"الشحاذ".

فرواية "الطريق" – كما يتضح من عنوانها – تمارس تقنية الرحلة، وتصاعد من الدلالة المحدودة لمفهوم الطريق إلى الدلالة الشاملة التى تجعل هذا الطريق معادلا موضوعيا للتجربة الإنسانية، وبالتالى يصبح الأب الذى يبحث عنه بطل الرواية صابر الرحيمى رمزا لليقين الذى ينشده الإنسان طوال حياته.

ومن هذ المنطلق يواصل نجيب محفوظ فى رواية "الشحاذ" رحلة البحث عن الحقيقة متخذا من بطله عمر الحمزاوى ذاتا رمزية معادلة للذات الإنسانية. لقد حقق الإنسان تقدما ماديا وعلميا، وفى مقابل ذلك حقق افتقارا معرفيا روحيا هائلا، يدل عليه اسم الرواية "الشحاذ" التى تعني أن الإنسان مازال متسولا لليقين، والروح، والحقيقة.

ويستمر نجيب محفوظ فى استغلال تقنية الرحلة، ولكنها رحلة لا تصل إلى محطة يقينية، وبصفة خاصة فى إطار وجودية الستينيات، وعدمية "كامى"، حتى إن إبراهيم فتحى يرى أن بطل "الشحاذ" يماثل شخصيات ألبير كامى: "لسنا إزاء تشابه فى عبارة بلاغية بل فى موقف فكرى جوهرى، بين رحلة عمر الحمزاوى، وبين الشعور العبثى عند كامى"[٧]. وهذه الرحلة الرمزية للتسول الروحى التى يمارسها إنسان العصر تجسدت فى تكوين روائى يعكسها، ويدل عليها حيث نجد "التداعى النفسى تنقله تعبيرات استعارية تزيل الحواجز بين الكلمات، وتخلق معانى جديدة، هدفها أن تجسد تجربة خاصة، ويؤدى ذلك إلى إدخال عنصر شعرى له جرس موسيقى، ويتحول السرد إلى أغنية، ويصبح الجرس الموسيقى ظلا للأفكار له إيقاع واضح... إن تلك الخطوط العجفاء من النزعة الشعرية اللفظية تصطدم أحيانا بالسرد، وتعترضه.... إن الرونق الخارجى للأسلوب، وهو الذى يصل إلى درجة مذهلة من الإحكام فى بعض الأحيان، استطاع فى أحيان أخرى أن يبتلع فاعلية السرد الروائى، ويترك بين أيدينا مقاطع مبتسرة من الشعر المنثور"[٨].

لقد مارس الإنسان فى تجربته الطويلة ألوانا من المعانى والملذات، وتنقل بين ثقافات متعددة بحثا عن الحقائق المطلقة، أو الإشباع الروحى الكامل، ولكنه من وجهة نظر نجيب محفوظ لم يحصل إلا على القليل من القيم، إذ ظل المعنى الكلى للحياة غائبا عنه، مارس التمرد والثورة، والحياة الأسرية والمال والشهرة، والفن والشعر، والسياسة والفلسفة، والتصوف، والعلم، والصداقة، والمتع الحسية والشهوانية، ومازال عاجزا عن الاهتداء إلى الكمال الروحى، والسعادة الحقيقية.

وفى نهاية رواية "قلب الليل" نجد جعفر الراوى يقترب من بطل "الشحاذ"، وبطل "الطريق" ولكنه يتجاوزهما حين يحدث نوع من التصالح أيضا بين الذات والوجود، هذا التصالح نسمعه فى صوت المؤذن المنطلق فى قلب الليل معلنا عن الفجر، أو اليقين. وإذا كنا نربط دائما بين

الشكل والمضمون، فإننا في هذا المقام نستعين بتعليق د. مصرى حنورة على التشكيل الفنى لرواية قلب الليل حين قال عن أسلوب نجيب محفوظ في هذه الرواية:

"إن الكلمات عنده تلامس حواس الأشياء ملامسة لا تقف عند ما لا يفيد، ولا تغرى بالانسياق وراء أحلام اليقظة، ولا تصرف القارئ عن جوهر الموضوع المطروح... فهو إنما يفعل ذلك عامدا إلى تعميق الإحساس، وليس إلى تشتيت التركيز الذهنى، وهى لعمرى مهمة من أصعب المهام"(٩).

٤- العائش في الحقيقة: البناء الشكلى

كل قصة تقدّم لنا من خلال وجهة نظر، أو زاوية رؤية يقوم بها الراوى ذاك الشخص الاعتبارى، الذى أولته الدراسات النقدية المعاصرة أهمية كبرى، فصنفته فى إطار ثلاثى الأبعاد يتمثل فى: الراوى الذى يعرف أكثر من شخصياته (الرؤية من الخلف)، أو الراوى الذى يعرف أقل من شخصياته (الرؤية من الخارج)، أو الراوى الذى يتساوى علمه مع علم الشخصيات (الرؤية المصاحبة)(١٠).

وتعتمد القصة الكلاسيكية على الرؤية من الخلف، بينما يعتمد القص الحديث على الرؤية المصاحبة، أما "الرؤية من الخارج" فهو نموذج يكاد يكون نادرا وتجريبيا(١١)؛ لذلك يمكن الاعتماد على تصنيف ثنائى يتمثل فى: الرؤية الخارجية، وتكون رؤية الراوى خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تتبين حدود علاقة هذه الرؤية وهذا الراوى بمادة الرواية، ويسمى هذا الراوى بالراوى العليم. والرؤية الداخلية، وتكون رؤية الراوى داخلية تضفى انطباعات الراوى، ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، وتجعل الرؤية الداخلية الراوى مشاركا، ومصاحبا للشخصيات داخل نص الرواية(١٢).

وفى "العائش فى الحقيقة"، فإن محفوظ جمع بين نمط السرد الخارجى، والسرد الداخلى معا، مثلما جعل تعدد الأصوات قائما فى إطار وجود الراوى الواحد الذى يستدعى كل شخصية لتروى التجربة من منظورها، وكأنه يقوم بدور المحقق.

فالرواية تمضى من رحلة "مرى مون" مع والده حيث يمران على مدينة "إخناتون"، المهجورة، أو فلنقل على أطلال هذه المدينة، ويدور حديث حولها بين الأب والابن، ينتهى برغبة الابن فى الوقوف على حقيقة "إخناتون"، فيوصيه الأب بلقاء بعض الشخصيات المعاصرة للأحداث لإطلاعه على ما جرى، بحيث تتكون لديه صورة واضحة، وصادقة، وحقيقية، فيقابل الابن كل شخصية من هذه الشخصيات، ثم يعود فى النهاية إلى أبيه محاورا إياه فى المعلومات التى جمعها، وبنتائج هذه الرحلة.

أما الشخصيات التى قابلها الراوى المحورى "مرى مون" فهى:

١- الكاهن الأكبر للإله آمون.
٢- آى الحكيم معلم إخناتون وأبو نفرتيتى.
٣- حور محب القائد العسكرى.
٤- بك المثّال الرسمى للقصر.
٥- تادو خيبا: زوجة الأب آمنحتب الثالث الأجنبية، والتى آلت إلى إخناتون بعد موت الأب.
٦- توتو وزير الرسائل فى عهد إخناتون.
٧- تى زوجة آى الحكيم، ومربية نفرتيتى، وامرأة أب لها.
٨- موت نجمت أخت نفرتيتى غير الشقيقة "من الأب فقط".

٩- مرى رع الكاهن الأكبر للإله آتون.

١٠- ماى قائد جيش الحدود.

١١- محو رئيس شرطة إخناتون.

١٢- ناخت وزير إخناتون.

١٣- بنتو الطبيب الخاص لإخناتون.

١٤- نفرتيتى زوجة إخناتون.

لكن نجيب محفوظ يبدأ روايته، أو فلنقل خطابه الروائى، بالتدرج فى تقديم الرؤية والإشارة إلى فاعل خطاب الحكى بحيث ينطلق من رؤية تكاد تمثل تشكيلا إنسانيا عاما، ولا تخلو من شعرية غنائية قبل أن يخبرنا عن الراوى، أو مكانه، أو زمانه، ويتضح هذا فى الاستهلال الروائى حيث يقول[١٣]:

"ولدت الرغبة فى أعقاب نظرة مفعمة بالإثارة، والسفينة تشق طريقها ضد التيار الهادئ القوى فى أواخر فصل الفيضان" (ص٣).

فهذا الاستهلال إنسانى النزعة لا يكاد ينقلنا إلى البيئة الخاصة التى يتحدث عنها الراوى إلا بإحالة نهائية حين يذكر فصل الفيضان، كما أنه يجمع بين مرجعية المحاكاة، ومجازية التعبير الشعرى فى هذا التشبيه الإنسانى الطابع الذى يرى رحلة الإنسان أشبه بسفينة تشق طريقها ضد التيار، ولكننا حتى الآن لم نعرف من الراوى، وما زمنه ؟، حتى نلتقى بهذا التدرج الذى يحسن محفوظ صياغته فى الجملة الآتية:

"بدأت الرحلة من مدينتنا سايس ماضية جنوبا إلى بانوبوليس لزيارة أختى التى استقر بها الزواج هناك" (ص٣).

هنا يدخل ضمير المتكلم إلى السياق، ولكن ببراعة تجعله فى البداية متحدثا بضمير الجماعة (مدينتنا)، وكأنه إنسان رمزى يمثلنا جميعا حتى يصل إلى ضمير المتكلم (أختى) لتبدأ خصوصية الراوى.

ونتابع بقية الاستهلال حيث يقدم الراوى المكان بما يجمع بين أطلال مدينة حقيقية وأطلال التجربة الإنسانية حين يقول:

"وذات أصيل مررنا بمدينة غريبة، مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة، ويزحف الفناء بنهم على جنباتها وأشيائها، مترامية بين النيل غربا، ومحراب الجبل شرقا، متعرية الأشجار، خالية الطرقات، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة، لا تنبض بها حياة، ولا تند عنها حركة، يجثم فوقها الصمت، وتخيم عليها الكآبة، وتلوح فى قسماتها أمارات الموت، أجلت فيها البصر، فانقبض صدرى" (ص٣).

حيث يتم الوصف بأسلوب السرد الذاتى، أو بالرؤية المصاحبة الحاضرة ليتم تشكيل لوحة، ولكنها لوحة تتجاوز المرجعية الجغرافية، والمحاكاة التصويرية لتصل إلى مشارف الرمز، وذلك بالاعتماد على شعرية السرد (يزحف الفناء/ الجفون المسدلة/ يجثم الصمت/ تخيم الكآبة...).

حتى يصل هذا الرمز لدرجة تشخيص المكان، وإكسابه بعدا إنسانيا (تلوح فى قسماتها)، هذا التشخيص الذى يحول الموضوع إلى ذات. وبذلك يقيم محفوظ عالمه الحيوى الرمزى فى آن واحد، أو فلنقل الموضوعى الشعرى، وبالتالى الأيديولوجى والجمالى موضحا أن الفن يتجاوز الواقع ليشكل عالمه الخاص المنطلق من رؤية الفنان الذهنية وإحساسه الخاص (أجلت فيها البصر، فانقبض بصرى)، ويزداد هذا الرمز كثافة بالاعتماد على النكرة الموصوفة مؤكدا أن المعرفة المطلقة لا يستطيع العقل الإنسانى أن يحيط بها ليجعل البنية النحوية مساوية، ومعادلة للبنية الدلالية.

فإذا ما انتقلنا إلى الشخصيات التى يروى عنها "مرى مون" تجربة إخناتون وقصة مدينته الواقعة على الأعراف بين الحقيقة والرمز، سنجد أن عدد هذه الشخصيات أربع عشرة شخصية تقوم بدور الرواة فى بنية متتابعة تحل محل الفصول التقليدية فى الرواية الكلاسيكية. وحينما نصنف هذه الشخصيات فى محورين سنكتشف أن سبعا من هذه الشخصيات ترى فى إخناتون الزعيم الروحى الملهم المدرك للحقيقة المتصوف الواعى الحكيم الثائر على الفساد الأخلاقى والاجتماعى المعتمد على الحب مبدأً أساسيًا لثورته الروحية، فى حين تقف الشخصيات السبع الأخرى موقف المُعارض من تجربة إخناتون؛ حيث تتهمه هذه الشخصيات بالمروق والعصيان والجنون، والضعف، والفساد، والعبث. وشخصية الراوى "مرى مون" تندرج فى قائمة المؤيدين المؤمنين. أما إذا أضفنا شخصية الأب، فإن التعادل يتحقق من جديد باعتبار الأب رافضا لهذا الفرعون الملهم.

إن وقفة حسابية مع المساحة التعبيرية للمؤيدين والمعارضين ستطرح أمامنا ترجيحا واضحا يفوق هذا الحساب السباعى السابق؛ لأن عدد الصفحات التى شغلها المؤيدون لتجربة إخناتون، وهم الذين آمنوا به، وأدركوا قيمة رسالته تبلغ ثمانيا وتسعين صفحة من الرواية، وهى أكثر من عدد صفحات المعارضين - الذين يشغلون ثلاثا وستين صفحة - بمقدار مرة ونصف تقريبا.

وهذا يوضح لنا قدرة نجيب محفوظ على إقامة بناء شكلى محكم لوجهات النظر، وهذا بدوره يصبح معادلا لرؤيته الفكرية التى تضع الموقف النقدى فى حيرة، بل لقد اختار من التاريخ تجربة تتضارب فيها الآراء؛ بحيث تتعارض الحالة السياسية والاجتماعية مع الرؤية الفردية الباحثة عن الحقيقة بسبب عدم استعداد المجتمع لتغيير رؤيته، أو سطوة أصحاب المصالح على مقدرات البلد آنذاك، أو عدم قدرة صاحب الرؤية فى معالجة الأمور، ونقص خبراته السياسية والاجتماعية والإدارية، على الرغم من المبادئ السامية التى توصل إليها، ونادى بها وأخلص لها، وضحى من أجلها بكل شىء.

وهنا يبرز أمامنا شكل الرواية التاريخية التى اعتمد نجيب محفوظ على مادتها، أو أقام فيها عالمه لكى يتحرك بحرية بين الأصوات المؤيدة للمبادئ السامية، والأصوات التى تعبر عن مصالح سياسية واجتماعية واقتصادية. وتلك المساحة الواسعة استطاع محفوظ أن يشغلها بهذه الرؤية الثنائية القائمة على التعدد، ولكن ظلت الرواية مفرغة من حيوية التاريخ؛ لأنها اختارته عالما رمزيا يكاد يصل فى بعض أحيانه إلى درجة الأمثولة، أو يصبح قصة رمزية مجازية للتعبير عن فكرة أساسية هى تعدد وجهات النظر بصدد حقيقة واحدة نتيجة لأمرين: الأول: درجة عمق هذه الحقيقة، وعدم القدرة على اكتشافها كاملة، وهذا سبب خاص بالموضوع. والأمر الثانى: يتمثل فى الذات صاحبة وجهة النظر، ومدى علاقتها بالموضوع وأثر ذلك على موقفها منه أو من الحقيقة.

ولعل ذلك ما دعا د. وفاء إبراهيم لكى تنظر إلى "العائش فى الحقيقة" باعتبارها مثالا يعرض المناهج المتعددة فى تفسير التاريخ؛ فهى: "تعالج البحث عن "الحقيقة التاريخية" فى "المادة التاريخية" الخاصة بإخناتون: ماذا كان حقا؟ وكيف تحكم عليه صدقا؟ أمجنون هو؟ أمارق هو؟ أم هو نبى أمته، وحكيمها الذى عجزت عن فهمه وأساءت به الظن؟"(١٤).

ولقد اتخذت الباحثة من كل شخصية مثالا منهجيا تفسيريا للوقائع التاريخية بحيث تتوزع هذه النماذج بين مناهج التحليل النفسى، والتأمل العقلى، والتفسير البراجماتى، والتفسير الجمالى، والتفسير البيو- أخلاقى- المعتمد على إقامة الأخلاق على قاعدة من البيولوجيا، والذى يرى فى الأخلاق أنها ناتج ناشئ عن الوضع البيولوجى؛ فالوصف الأخلاقى يتشكل فى حدود بيولوجية(١٥)- والتفسير الاجتماعى، والتفسير الروحى، والتفسير العسكرى، والتفسير الإنسانى

والتفسير العلمى، والتفسير المقارن- الذى يوازن بين طرفين حيث تؤدى الموازنة إلى التجلية والوضوح[16]- لتصبح وجهات النظر مماثلة لمناهج تفسير الحادثة التاريخية، وليكون "إخناتون" شخصية تاريخية قابلة للتفسير بأكثر من منهج.

وللباحثة الحق فى ذلك؛ لأن الرواية تمضى من تجربة تاريخية بعينها من جهة، ولأن كتابات محفوظ تسمح بقراءات متنوعة من جهة أخرى، بمعنى أن نصوص محفوظ تصبح تجربة موضوعية تاريخية قابلة للتفسير بأكثر من منهج، ولكن هذه التعددية المتناقضة التى تمثل تكاملا توفيقيا فى حقيقة الأمر تكاد تصبح نفيا من بعضها للبعض، بحيث لا يستند القارئ أو الباحث إلى حقيقة بالفعل، وتلك هى الخطورة التى ينزلق إليها القارئ فى بعض الأحيان حين يواجه كاتبا مراوغا مثل نجيب محفوظ.

ذلك من الممكن أن ينظر القارئ- مثلما فعلت د. وفاء إبراهيم- إلى رواية "العائش فى الحقيقة" على أنها معالجة لتجربة تاريخية تضاربت فيها الآراء، ومن الممكن أن ينظر إلى الرواية ذاتها على أنها مجاوزة للرواية التاريخية لتصبح أمثولة- كما ألمحنا- لأن نجيب محفوظ فى هذه المرحلة- ككل مراحله- كان يخوض أشكالا تجريبية، ولكن بإتقانه المعتاد.

إننا نفضل أن ننظر إلى التجربة فى ضوء أكثر رحابة من الناحية الإنسانية لنقول: إنها علاقة جدلية تربط بين الذات والموضوع متجاوزين تجربة إخناتون، أو نتصاعد بها فى بعض الأحيان لتصبح رحلة البحث عن الحقيقة من جهة، أو رحلة فى بحث البحث، أو البحث عن البحث إذا نظرنا إليها من وجهة نظر "مرى مون" من جهة أخرى.

لذلك نعود إلى التجربة الروائية الشكلية التى قامت على ثنائية محكمة تجمع بين الرؤية السردية الذاتية المتمثلة فى رؤية "مرى مون"، وهى رؤية تبدأ الرواية بها، وتنتهى عندها فى بنية دائرية؛ تلك الدائرة التى هى أكثر الأشكال الهندسية إحكاما وتكاملا، وتعبيرا عن الحقيقة الرياضية المجردة المبسطة، وبداخل هذه الدائرة تتقاطع الخطوط المارة بالمركز المتمثل فى "مرى مون" لينتج عن تقاطعها الرؤى الجزئية للشخصيات المتنوعة التى تمثل الخطاب البوليفونى، وهو الطرف الآخر للثنائية داخل البناء الدائرى.

ومع ذلك يتجاوز نجيب محفوظ السرد الذاتى القائم على المشاهدة الحسية التى يقوم بها الراوى المصاحب، مثلما يتجاوز السرد البوليفينى المثل فى تعدد وجهات النظر لتصل إلى أربع عشرة رؤية لكى يحكم هذا البناء بالراوى المهيمن التاريخى العالم المسجل، أو المحايد فى بعض الأحيان، وقد أوضحنا كيف بدأ خطابه تلك البداية المتدرجة من العام إلى الخاص، ويمكن أن نلمح الراوى المؤرخ المحايد المسجل للشخصية برؤية تماثل رؤية كتاب السيرة فى النص الآتى الذى يعرض لقاء "مرى مون" بالقائد "حور محب":

"متوسط القامة، متين البنيان، ذو مظهر يوحى بالقوة وصدق العزيمة، سليل أسرة كهنوتية متوسطة بمنف، غنية بمن عرف من رجالها من أطباء وكهنة وضباط، وكان أبوه أول من ارتفع من الأسرة إلى مستوى السادة لشغله وظيفة "رئيس الجياد" فى بلاط آمنحتب الثالث. وهو الرجل الوحيد من رجال إخناتون الذى احتفظ بوظيفته كقائد للحرس فى العهد الجديد، ووكل إليه بمهمة القضاء على الفساد فى داخل البلاد، وإعادة الأمن إلى ربوعها فأحرز فى ذلك نجاحا مرموقا، وقد شهد له كاهن آمون الأكبر، وصدق على ذلك الحكيم آى، بأنه كان بطل اللحظة الحرجة فى مأساة العهد البائد، استقبلنى فى قاعة استقباله المتصلة بحديقة القصر، وأنشأ يحدثنى عن "المارق" قائلا: "(ص٤٧).

هذا الوصف فى ظاهره يجمع أبعاد الشخصية كلها من الناحية الحسية والاجتماعية والوظيفية، باستثناء البعد النفسى الذى يختفى تماما، ويترك محفوظ للقارئ مهمة استكماله من

خلال حديثه الشخصى، والذكريات التى يرويها، حتى إنه يروى رأى "إخناتون" فيه- أى فى حور محب- على أنه دعابة:

"إنى أسمعه وهو يقول لى باسما:

- حور محب، أيها الوحش المتعطش للدماء، إنى أحبك" (ص٤٨).

ثم يقول أيضا:

"ثم ضحك قائلا فى دعابة:

- ما أنت إلا قاطع طريق يا حور محب"(ص٤٩).

أو قول حور محب عن نفسه:

"... أنى ربيت على تقديس الواجب، على وضع الشىء فى موضعه بصرف النظر عن عواطفى الشخصية...."(ص٤٧).

وإذا كان المؤرخ يعتمد على الوثائق، فإن الراوى يحيط علما بالوثائق، ثم يرتقى فى مقامات فنية متصاعدا بأحواله كى يعانق نبض الإنسان الذى كثيرا ما أهمله التاريخ. على أن قارئ "العائش فى الحقيقة" لا يستطيع أن يتجاهل تجربة شكلية ذات بعد أيديولوجى توازى تجربة الرواية التاريخية، وتتعانق مع تجربة رواية البحث؛ تلك التجربة الشكلية هى الثنائية الحوارية بين الأب والابن التى تمثل مركز الدائرة، فهى بداية الرواية، ونهاية الرواية أيضا، وبرصدها نلمس نوعا من التصالح النسبى فى رؤية محفوظ لرمز الأب فى رواياته؛ حيث تطور من إهمال الأب فى "السراب"، لنقد شخصيته الثنائية المزدوجة فى "الثلاثية"، لتغييبه على المستوى الظاهرى للنص فى "الطريق"، إلى وجوده الخافت المهمش فى "قلب الليل" و"يوم قتل الزعيم"، ليصل به هنا إلى الحضور النسبى بصوته، وموقفه وإيجابيته، وفى موقفه نلمس ظاهرة تتمثل فى كونه رافضا لإخناتون من جهة، وغير ممانع، بل إنه مشجع أيضا، لرغبة الابن "مرى مون" فى رحلة البحث عن الحقيقة، حتى يتطور فى نهاية الرواية ليصل إلى درجة الحوار مع الابن بصدد ما جاء به من روايات متعددة تمثل وجهات نظر الشخصيات الأربع عشرة التى قابلها:

"ولما رجعت إلى سايس استقبلنى أبى بشوق، وراح يسألنى عن رحلتى وأجيبه، وامتد الحوار بيننا أياما وتشعب. وقلت له كل شىء تقريبا، ولكنى أخفيت عنه أمرين:

ولعى المتزايد بالأناشيد.

وحبى العميق لتلك السيدة الجميلة" (ص١٦٦).

وهذا الحوار جديد فى شكلية البناء الروائى المحفوظى، وأيديولوجيته أيضا، وهو يمثل ربطا للبنية الروائية الكلية، ويحيط بالنص الروائى وكأنه يجعلها رواية تعلم، فيها العلاقة الجدلية بين جيلين، لكن الجيل الأصغر هو الذى يدير الحوار؛ لأن رؤيته قد اتسعت وتجاوزت الجيل السابق الذى لم يتعصب ولم يمانع فى أن يكون متلقيا، ومناقشا لجيل الأبناء.

لكن المراوغة المحفوظية تعود لتتجاوز ذلك حين تجعل الابن يحتفظ لذاته بخصوصية سرية؛ فلا يعلن للأب عن ولعه بتلك الأناشيد الخاصة بإخناتون، والتى وصلت إليه عن طريق "مرى رع"- الذى كان يوما الكاهن الأكبر للإله الواحد آتون فى مدينة النور أخت آتون- حين قدمها إليه فى لفافة من البردى قائلا:

"إنها تحوى رسالته وأناشيده، اقرأها يا فتى، وليستجيبن لها قلبك المحب للحقيقة، فإنك لم تقم برحلتك لغير ما سبب" (ص١٠٢).

ولا يخبر الابن أيضا أباه بذلك الحب العميق الذى ربطه بالسيدة الجميلة "نفرتيتى"، ليظل "مرى مون" على حذر فى علاقته بالأب، ولكنه الحذر الذى يجعل للشخصية عالمها الخاص.

ه‍- العائش في الحقيقة: من التشكيل إلى التأويل

يقول الناقد روجر ب. هينكلي: "إن الروائيين نادرا ما يفصحون في مقالات أو يوميات عما كانوا يرمون إليه في رواياتهم، ولو أنهم استطاعوا ذلك، فربما كان من المحتمل ألا يكتبوا الرواية أصلا.... وهكذا نجد في الرواية عملا تفسيريا خلاقا ينتظر منا إنجازه، واكتشافات علينا أن نجلوها ..."[17].

وهذا هو ما يهمنا في تحليل نص روائي من بنيته الشكلية وصولا إلى قيمته الموضوعية، باعتبار أن مهمة الناقد هي الوصول إلى الحقيقة.

لقد كان البناء الشكلي- كما اتضح من العرض السابق- معتمدا على التنوع في منظور الرؤية مع سيطرة الراوي المصاحب، ثم ظهور داخلي للراوي التاريخي، والاحتفاظ بالبنية الدائرية التي تنطلق من الابن والأب وتعود إليهما، وهذا يطابق تماما مفهوم رحلة البحث عن حقائق الأشياء، وبصفة خاصة في سياق تاريخي يتحول إلى أمثولة رمزية.

ولكن هل القضية تكمن في تعدد وجهات النظر للحقيقة، أو رؤية الحدث الواحد من منظورات مختلفة؟، وما الداعي في هذا المجال للبنية الدائرية، ووجود الابن والأب؟ وما قيمة احتفاظ الابن ببعض الأسرار لذاته، على الرغم من حواره الطويل مع الأب؟

إن تلك الظواهر الشكلية تعود لترتبط بالعنوان "العائش في الحقيقة" لنرى أن أمامنا أكثر من نموذج لهذا العائش، فهناك "إخناتون" ذاته الذي توصل إلى حقيقة التوحيد، ولم يقتنع بها أصحاب المصالح الدنيوية في عصره:

"كان يعيش في رحاب الإله، ويصدع بأمره، ولا يبالي بعد ذلك بما يحيق به؛ إذ كيف يمكن من ينغمس في الحقيقة أن يكترث لمكر الساسة، ودهاء العسكريين؟!، وقد رموه بالخيال والحلم والجنون، فكان هو العائش في الحقيقة، وكانوا هم الخياليين الحالمين المجانين الغارقين في أوهام الدنيا الفاسدة. ولم يكن العرش يهمه كما يهم الملوك العاديين.." (ص٩٩).

و"إخناتون" يتجاوز ذاته ليصبح رمزا لتلك الفئة التي منحها الله سبحانه وتعالى القدرة الروحية على مجاوزة حاجز الجهل، واستشراف النور الإلهي المقدس؛ لذلك نجد نجيب محفوظ يتحدث عنه ذلك الحديث الذي نلمسه عندما نلتقي بشخصيات الرسل عليهم السلام.

وبالإضافة لرحلة بحث "إخناتون" الذي توصل فيها إلى حقيقته، وحقيقة الوجود، هناك رحلة بحث لكل شخصية من شخصيات الرواية باعتبار أن تجربتنا مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربة الآخرين، فنحن كالمرآة لهم مثلما هم المرايا المتعددة التي تتعدد فيها صورنا، ربما تتحطم هذه الصور، أو تنكسر، أو يصيبها شيء من الصدأ.

لذلك تظل حقيقة كل شخصية ناقصة؛ لأن هذه المرايا تتوزعها، وفي هذا التوزيع يتساقط بعض ملامحها، وربما سقط جوهرها نفسه، ويظل الحكم النهائي معلقا في فضاء الزمن منتظرا اليوم الذي يتجاوز فيه البصر ذاته حيث يكشف عنه الغطاء ويكتسب قوة الحديد:

"ولكني أعترف لك بأنني لا أستطيع أيضا أن أنزع من قلبي حبي له وإعجابي به، فلندع الحكم النهائي عليه للميزان أمام عرش أوزوريس حاكم العالم الأبدي. وغادرت قصر الحكيم آي، وأنا أعتقد أن الحكم النهائي عليه هو أيضا لن يعرف إلا حين يوضع قلبه فوق كفة الميزان أمام عرش أوزوريس" (ص٤٦).

ويظل الاطلاع الكامل على الحقيقة حلما إنسانيا، وشوقا يحمله الإنسان في العالم الآخر الذي يتجاوز النقص الموجود في عالمنا:

" فارق الدنيا المارقة ليستقر في قلب الخلود. وسوف ألحق به ذات يوم ليطلع على براءتي، ويمنحني عفوه، ويجلسني إلى جانبه على عرش الحقيقة" (ص١٦٦).

هنا نصل إلى المفارقة التى عاشها "إخناتون" كما يراه نجيب محفوظ رؤية تضيف إليه بعدا رمزيا باعتباره ذاتا مدركة من جهة وموضوعا يسعى الآخرون لإدراكه من جهة أخرى، حين يقول على لسان "نفرتيتى":

"فلعلهم لم يصدقوا أننى كنت صنوه فى الإيمان والحماس للرسالة، وكنت أشاركه الحياة فى الحقيقة، وأصدق كل كلمة تصدر عن لسانه الصادق الذى لم يكذب قط. وقال لى ونحن ننتشى بذروة الفوز:

ـ عندما تتطهر الأنفس من أدرانها ستحظى الآذان جميعا بسماع الصوت الإلهى، ويعيشون فى الحقيقة !.

ذلك كان حلمه، أن يعيش الناس أجمعون فى الحقيقة" (ص١٥٨).

فهناك الآخر الذى لا يصدق، وهناك الذات المدركة مثلما أن هناك الآخر المصدق القريب من هذه الذات، كما أن هناك رغبة من الذات المدركة فى أن يعيش الناس كلهم حالتها، وهذا حلم إنسانى بالطبع؛ لأن عقول الناس وقلوبهم وأرواحهم لا تملك الرصيد المعرفى الوجدانى الإدراكى ذاته.

من هذا المنطلق تصبح رواية "العائش فى الحقيقة" تجربة متعددة المستويات فى الإدراك: فإذا كنا قد أشرنا إلى "إخناتون" باعتباره ذاتا مدركة، وموضوعا يتم إدراكه فى الوقت نفسه، فهناك الرواة الذين يدركون بدرجات متباينة، ومتعارضة أيضا، وهم فى الوقت نفسه يصبحون موضوعا للإدراك عند الشخصية المحورية التى تمثل البعد الثالث، فى العملية الإدراكية، وهى شخصية "مرى مون".

وشخصية "مرى مون" فى هذا الإطار المحكم تصبح بذاتها شخصية تعيش فى الحقيقة، ولكنها الحقيقة بزوايا الرؤية المختلفة، وبمناظيرها المتعددة. فهل نجحت شخصية "مرى مون" فى اقتناص الحقيقة ؟.

هذا هو السؤال الذى يجب أن نضعه أمامنا؛ لأنه على جانب كبير من الأهمية، إذ سنجد الإجابة عنه فى نهاية الرواية حين احتفظ لنفسه بسر الأناشيد، وبالحب تجاه رمز الجمال "نفرتيتى".

هنا يكون "مرى مون" قد وصل إلى درجة التوحد مع "إخناتون". لقد توصل إلى الحقيقة، ولكنها الحقيقة التى تعيش فى الرمز، فالأناشيد هى اللغة الفنية، هى الوسيلة التى يمكن أن نجعل الحقيقة تعيش فيها، وعن طريقها يدرك البعض الحقيقة التى توصلنا إليها، أو لا تنفتح قلوب البعض الآخر لاستقبال جماليات هذه الرموز، وإدراك معانيها.

أما "نفرتيتى"، فهى الجمال المحض الذى عشقه "مرى مون" مثلما عشقه "إخناتون"، ومثلما أبدع "إخناتون" الأناشيد التى حفظ فيها أسرار الحقيقة، أبدع تشكيلا لنفرتيتى – من وجهة نظر نجيب محفوظ – فى هذه الأمثولة التاريخية حين قال على لسان "بك" المثّال الخاص بالقصر:

–"وكان لمولاى إنجازه فى الفن أيضا، فأبدع شعرا ورسما، وجرب أصابعه الطويلة الرشيقة فى مناجاة الحجر، وإليك سرا لا يعرفه إلا الأقلون، فقد نحت لنفرتيتى تمثالا نصفيا آية فى الحقيقة والجمال، لعله يوجد الآن فى القصر المهجور أو فى قصر نفرتيتى، إن لم تكن انتقمت منه يد التخريب، وعندما هجرته الملكة بغتة مخلفة فى قلبه طعنة لم تندمل طمس عين التمثال اليسرى، معربا بذلك عن خيبة أمله مع الإبقاء على بقية التمثال رمزا لحب خالد، وإيمان راسخ لم يتزعزع إلا فى لحظة يأس أخيرة، لقد كانا معا الرمز الحى للإله الذى هو أب وأم معا..." (ص ٦٣-٦٤).

ولنلاحظ ارتباط الحقيقة بالجمال عند الفنان "بك"، مثلما ارتبطت عند "إخناتون"، ومثلما ارتبطت عند "مرى مون" فى النهاية.

ولعل نجيب محفوظ يلمح إلى سياقنا الثقافى بأن "نفرتيتى" الجميلة الآتية إلينا من أعماق القرون السحيقة هى رؤية "إخناتون" العائش فى الحقيقة لرمز الجمال.

"لقد علمتنى حياتى بألا أثق فى أحد، ولا أصدق أحدا" (ص٨٧).

هل هذه عبارة "تى" التى بلغت السبعين من عمرها فى لقائها مع "مرى مون".

إن صوت "تى" يضيف قائلا:

"أنا أتساءل دائما أكان مولاى إخناتون يستحق تلك النهاية المحزنة؟ كان النبل والصدق والحب والرحمة، فلم لم يبادله الناس نبلا بنبل، وصدقا بصدق، وحبا بحب، ورحمة برحمة؟. لماذا انقضوا عليه كالوحوش يمزقونه، ويمزقون ملكه كأنه عدو أثيم؟!. ولقد رأيته فى المنام منذ أعوام ....ثم تمتمت:

– لقد عاشرنا رجلا لا يتكرر" (ص٨٧).

إن "تى" تحكم "لإخناتون" بخبرة السنين، والإدراك، والتجربة بقدر ما تفقد الثقة فى الآخرين، وهى مازالت على اتصال "بإخناتون" فى عالمها الخاص، وهى فى النهاية تضعه فى قمة الهرم الإنسانى، حيث يصبح وحدة لا يمكن تكرارها. وهذا التفرد نابع من تجربتها فى إدراكه، بقدر ما هو يوازى تجربة "إخناتون" فى الوصول إلى الحقيقة التى بلغها فى لحظة صوفية بعد مراحل من التهذيب النفسى الرافض لمبادئ الشر:

"فى ليلة غريبة لم يطلع عليها سواه، تم ذلك فى الخلوة التى كان ينتظر فيها الشروق بحديقة القصر المطلة على النيل، وعلمت بما كان عندما لقيته فى الحديقة فى الصباح... قال لى دون أن يرد تحيتى:

– يا معلمى ، قد تجلى الحق ! ....

– كنت فى الخلوة قبيل الشروق، رفيق الليل يودعنى والصمت يباركنى، وخف وزنى... فرأيت الكائنات كلها مجتمعة فى مجال تحيط به العين، تتهامس متبادلة التهانى تهزها سعادة الترحيب، وتستقبل الحقيقة المقبلة، وقلت لنفسى أخيرا انتصرت على الموت والألم، وانهلت فوقى فيوضات السرور، وتسلل الوجود إلى صدرى فملأه برحيقه العذب، وسمعت بكل وضوح صوته، وهو يقول لى: "أنا الإله الواحد، لا إله غيرى، أنا الحق، اقذف بروحك فى رحابى، اعبدنى وحدى، وهبنى ذاتك، فقد وهبتك حبى".

تبادلنا النظر طويلا . غلبنى الصمت، واليأس. قال:

– ألا تصدقنى يا معلمى ؟ .

فقلت صادقا:

– إنك لا تكذب أبدا.

فقال بنشوة عجيبة:

– إذن فعليك أن تصدقنى.

فسألته بلهفة:

– وماذا رأيت ؟ .

– سمعت الصوت فى مهرجان الفجر..." (ص٣٠-٣١).

هنا يتقدم نجيب محفوظ خطوة فى طريق إدراك الذات للحقائق التى تقود إلى حقيقة الوجود، ولعلنا لا نجاوز الحقيقة أيضا حين نجعل هذا النص يلتقى مع نهاية رواية "قلب

الليل"، حين انطلق صوت المؤذن فى قلب الليل ليعانق روح جعفر الراوى مع صديقه، مثلما أتت لحظة الكشف التى يرويها "إخناتون" لمعلمه "آى".

لقد تجاوز نجيب محفوظ أيضا المرحلة الوجودية التى وقفت شخصياته فيها عاجزة فى "الطريق" و"الشحاذ"، مثلما تجاوز العداء للأب، أو العجز عن الاتصال بالآخر فى "الثلاثية" و"السراب" ليعلن لنا فى "العائش فى الحقيقة" أن الإدراك تجربة ذات بعد متفرد، وأن الكلمات ما هى إلا وسيلة رمزية قاصرة فى بعض الأحيان للتعبير عن تجربة الإدراك التى نعيشها بعد مجاهدة، وفى أرقى لحظات الصفاء العقلى والروحى، لكنها تبقى وسيلتنا فى الاتصال بالآخر.

وتبقى الرواية بمثابة الأناشيد لنجيب محفوظ يحاول أن يضع فى رموزها تلك الدلالات التى يدركها فى لحظات صفائه الروحى لكى يتواصل معنا.

تبقى الرواية الوسيلة الفنية التى تحاول أن تصل لدرجة من درجات الصدق؛ ذاك الصدق الذى يجعل الصورة الذهنية للقارئ المتلقى متقاربة مع الصورة الذهنية للمؤلف، وإن ظل الحوار مفتوحا بيننا، وبين الآخرين حتى تتقارب رؤيتنا وإدراكنا للأشياء موضوع العالم.

إن "العائش فى الحقيقة" تجربة ناضجة فى التعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، وبصفة خاصة حين يكون هذا الموضوع ذاتا متعددة الأبعاد، ثرية فى جوهرها؛ ذاك الجوهر الذى هو قلب الحقيقة، والذى يحاول العقل أن يلمسه، وتحاول الروح أن ترقى إليه.

٦- خاتمة

إن الشكل الفنى المحكم هو الحقيقة التى يسعى المبدع لاقتناصها معبرا من خلالها عن رؤيته للعالم، ومثلما كانت رحلة "إخناتون" فى اقتناص الحقيقة، والتعبير عنها بالأناشيد، وكانت رحلة "مرى مون" فى الاطلاع على أبعاد تجربة "إخناتون" واحتفاظه بخصوصية الأناشيد، وعشق الرمز الذى يتجلى فيه الجمال الإنسانى، كما يراه الفنان المدرك، كانت أيضا رحلة نجيب محفوظ فى "العائش فى الحقيقة" محاولة ناضجة للتعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، وبصفة خاصة حينما يكون هذا الموضوع ذاتا استطاعت أن تدرك وتعبر، وتصبح رمزا لكل ذات إنسانية ساعية للإدراك الصادق.

وهذا ما لمسناه فى هذه الرواية التى تتجاوز الشكل التاريخى بعد أن تمارسه وتختزنه، وتكثفه فى تشكيل أمثولى متعدد زوايا الرؤية، محكوم بدقة عن طريق البنية الدائرية المتكاملة التى تمثل سعى الإنسان الدائم فى التعلم والبحث عن جوهر التجربة.

رواية "العائش فى الحقيقة" يَعبُر بها نجيب محفوظ الاغتراب الوجودى، والأزمة الأوديبية ليشارف عالم الصوفية فى خطوة واسعة للتصالح مع الذات العربية؛ تلك الخطوة المتحققة بعمق شكلى فى رواية "حديث الصباح والمساء".

إننا عندما ندرس وجهة النظر فى الرواية لا نستطيع أن نقف عند تلك الأطر الشكلية، أو نكتفى بالتمثيل للمصطلحات، واستخراج الأمثلة المناسبة لها، وإنما سعينا فى هذا العمل لتناول نص نجيب محفوظ بما يجمع بين الرؤية والجوهر، أو نخترق إطار الشكل لننطلق من خلاله إلى العمق الدلالى الذى يحاول نجيب محفوظ المتفلسف المدرك لطبيعة الفن الروائى أن يحتفظ به -بإتقان كالعادة- فى عمق العالم الفنى، مثلما يحتفظ الأثرياء بجواهرهم الثمينة فى خزائن مغلقة.

ولعلنا فى هذا البحث نكون قد أدرنا المفاتيح الصحيحة فى تلك الخزانة المحفوظية الحافلة بقيم دلالية تماثل أزمة المثقف العربى، بل العالمى أيضا فى إدراك العالم، وإيجاد رمز تعبيرى جميل يدل عليه.

الهوامش:

١- جانفيف مويو: تعريف سوسيولوجى للرواية - ترجمة: رشيد بنحدو- ضمن أبحاث كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مراجعة: محمد سبيلا، ط٢- ١٩٨٦م مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ص١٠٧.

٢- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، مج١ عدد٢، ١٩٨١م ص٨٦. وراجع أيضا: جابر عصفور: نظريات معاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص١١٤-١١٦.

٣- كمال أبو ديب: الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول، مج٥ عدد٤، ١٩٨٥م، ص٦١.

٤- يوزف بيتر شتيرن: حول الأدب والأيديولوجيا- ترجمة باهر الجوهرى، مجلة فصول، مج٥ عدد٣، ١٩٨٥م، ص١٩.

٥- تودوروف: باختين: المبدأ الحوارى - ترجمة: فخرى صالح، سلسلة آفاق الترجمة- الهيئة العامة لقصور الثقافة- العدد ١٤-١٩٩٦م، ص٦٩.

٦- والتر آلن: الرواية الإنجليزية- ترجمة: صفوت عزيز جرجس، مراجعة د. مرسى سعد الدين - الألف كتاب الثانى رقم٨- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م، ص٩.

٧- إبراهيم فتحى: العالم الروائى عند نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص ١٠٦.

٨- نفسه، ص١١٨-١١٩.

٩- مصرى عبد الحميد حنورة: نجيب محفوظ مبدعا- الأصالة وإعجاز الإيجاز فى رواية قلب الليل، مجلة فصول، مج٤ عدد٤، ١٩٨٤م، ص ٢٠٠.

١٠- انظر فى ذلك: حميد لحمدانى: بنية النص السردى، ص٤٨. ويمكن أيضا مراجعة: ب. برونل وآخرون: النقد الأدبى - ترجمة هدى وصفى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص١٣٣، ١٣٤.

١١- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة دراسات أدبية ١٩٨٤م، ص ١٣٢، ١٣٣.

١٢- انظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى: مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، ط١، ١٩٩٠م- المركز الثقافى العربى- بيروت - الدار البيضاء، ص ١١٩.

١٣- سنضع أرقام الصفحات الخاصة برواية "العائش فى الحقيقة" بجوار النصوص المقتبسة منها، والطبعة التى اعتمدنا عليها هى الطبعة الأولى عام ١٩٨٥م.

١٤- وفاء إبراهيم: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص٤٠.

١٥- نفسه ص ٥٠.

١٦- نفسه ص ٧٠.

١٧- روجر ب. هينكلى: فى قراءة الرواية: تصور منهجى - ترجمة د. صلاح رزق - ط١، مكتبة الآداب- القاهرة ١٩٨٨م، ص٤٤-٤٥.

نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا

سلمى مبارك

"نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا" عنوان يُدخلنا في أكثر من منطقة، ويهمنا منذ البداية أن نوضح للقارئ أيّ تلك المناطق هي التي سوف نوليها الاهتمام في هذه الدراسة. فالعنوان يوحي بثلاثة مداخل مختلفة: أولا، نجيب محفوظ باعتباره كاتبا مارس كتابة السيناريو والقصة السينمائية أيْ تلك التي كتبت خصيصا للسينما، ثانيا، نجيب محفوظ بوصفه كاتبا روائيا حولت السينما ٣٥ من أعماله الأدبية إلى أفلام روائية، ثالثا، نجيب محفوظ بوصفه كاتبا روائيا أثّرت سنو عمله بالكتابة السينمائية على كتابته الأدبية حيث بدأ الكتابة للسينما في عام ١٩٤٥ واستمر حتى عام ١٩٥٩[1]. وبالرغم من أهمية كل تلك الموضوعات فإن موضوعنا هو ما كتبه نجيب محفوظ خصيصا للسينما والدور الذي لعبه بوصفه أديبا في إدارة دفة التحول في السينما المصرية نحو سينما أدبية أيْ سينما تستخدم عناصر فنية وفكرية تشكلت في الحقل الأدبي.

رؤية نجيب محفوظ للفن السينمائي

عندما سألت نجيب محفوظ[2] عن نوع المتعة التي كان يجدها في كتابته للسيناريو قال: إنها متعة الحكي، والحكي هو "شغلتي" أيْ "شغلة" الأديب الروائي. توضح هذه الإجابة المقتضبة الماهية المشتركة للأدب والسينما بالنسبة إلى كاتبنا. لقد بدأ نجيب محفوظ الكتابة عندما كان الفن الروائي التقليدي يكتب نعيه بقلم فرجينيا وولف كما يقول[3]، وكان محفوظ مدركا لتلك الحقيقة لكنه اختار طريق الرواية "الحكاية" التي تقدم "حدوتة" وأشخاصا وتعالج قضية اجتماعية أو نفسية أو عاطفية أو سياسية وهى دائما وراءها فكر... "هذه هي الرواية كما أعرفها"[4].

إذا كانت هذه هي الرواية بالنسبة إليه فما هي السينما؟

كثيرا ما ردد نجيب محفوظ أن الكتابة السينمائية بالنسبة إليه كانت مصدرا للدخل المادي المغري، وهو اعتراف قد يقوض جدية البحث في كتاباته السينمائية، خاصة وأنها تفاوتت من حيث القيمة الفنية، وفي بعض الأحيان كانت السيناريوهات التي يكتبها تستثمر نماذج سينمائية نمطية وتلتحم بالكثير من الأشكال السائدة. لكن اعتراف نجيب محفوظ بأهمية الجزء المادي في السينما لا يقلل - في الواقع - من القيمة الفنية لأعماله في هذا المجال حيث كان القلم هو مصدر رزق للعديد من عظماء المبدعين سواء في الحقل الأدبي أو غيره (بلزاك، باخ،...). لكن عند مقارنة السينما بالأدب، يجد نجيب محفوظ أن للأدب قدسية وقيمة لا ترقى السينما إليهما، فهي تفتقر

من وجهة نظره إلى "شمولية" الأدب و"الحرية" التي يتيحها للمبدع[٥]. نستطيع القول إن السينما قد شكلت صيغة توفيقية للتناقض الأساسي بين حرية المبدع كما مارسها في كتاباته الأدبية واستحق عليها المصادرة ومحاولة الاغتيال وبين القيود التي فرضتها عليه حياته الوظيفية وارتضاها هو بوصفه جزءا أساسيا من نظام حيــاته: "**أعطتني الوظيفة الاستقرار والنظام، ولولا النظام لما كنت أديبا**"[٦].

لقد دخل نجيب محفوظ عالم الكتابة السينمائية فوجد فيه نوعا من "الكتابة البديلة" كما يقول[٧]، تمنحه متعة الحكي وإن كان قد تعامل مع هذا الإبداع – الذي يفتقر لحرية الأدب وشموليته كما يرى – تعامُل الموظف الذي يتقبل ببساطة قيود الوظيفة. و"قيود الوظيفة" في السينما هي بالأساس الرقابة الداخلية التي كان يمارسها مع ذاته بسبب طول خبرته الوظيفية بالرقابة التي ترأس هيئتها سنوات طوالاً، وقيود الوظيفة هي أيضا قيود العمل المشترك الذي تفرضه طبيعة الفيلم بوصفه منتجا جماعيا لفريق عمل وليس بوصفه إبداعا فرديا، وأيضًا قيود الوظيفة هي في النهاية ما يمنح السينما قوتها الأساسية مقارنة بالأدب، أي جمهورها الواسع الذي يفترض التوجه إليه أن يتعامل الأديب تعاملا خاصا مع ممارسته لحرية الإبداع: "**كنت دائما أنظر للسينما باعتبارها وسيلة فعالة في الوصول إلى قطاعات من الجماهير لم أكن سأصل إليها بالأدب**"[٨].

تفترض هذه المقولة رؤية نجيب محفوظ للسينما بوصفها فنا تابعا للأدب، فهي تحقق وصوله لجمهور لن يقرأه، لكنها بالنسبة إليه تفتقد الوجود المستقل. ومن هنا نستطيع أن نخلص إلى أن السينما عند نجيب محفوظ هي حكي بالصورة[٩] وفن جماهيري وقيود وعائد مادي.

السينما في تاريخ نجيب محفوظ

لكن السينما بالإضافة إلى هذا كله هي جزء من تاريخ نجيب محفوظ الشخصي، فقد تعرف على هذا العالم عندما كان في الخامسة من عمره قبل أن يعرف قراءة الأدب[١٠] " ... **سينما بيت القاضي كانت تقع بجوار بيتنا، وأعتقد أنها كانت أول سينما في مصر فقد كان ذلك في أوائل القرن.. لقد أحببت السينما حبا كبيرا وأنا طفل حتى كانوا يخرجونني منها بالقوة، لأني في بعض الأحيان كنت أقيم فيها، وذلك ورغم أن صاحب سينما بيت القاضي لم يكن لديه سوى فيلمين فقط يعرضهما لكل من يرغب، وكنت أشاهد الأفلام نفسها كل مرة، أحدهما لشارلي شابلن والثاني لفانتوم وهو بطل مثل ماشيست لكنهما كانا يلهبان خيالي**،.."[١١].

وعندما انتقل لمرحلة الصبا ازداد حبه للسينما: " **وصل عشقي للسينما إلى درجة أني اشتريت سينما صغيرة كانت عبارة عن علبة صغيرة بها منظار ومكان توضع فيه شمعة داخل العلبة/ وكنا نغلق علينا الغرفة ونطفئ الأنوار ونشاهد الصور أمامنا على الحائط... وكانت تلك أول جامعة بالنسبة لي فتحت ذهني على جميع المعارف في الأدب والفنون...**" [١٢]. إن دخول نجيب محفوظ عالم الكتابة السينمائية، وإن بدا مصادفة، قادت إليها قراءة صلاح أبو سيف لرواية "عبث الأقدار"[١٣]، إلا أنها تبدو كمصادفة ذات منطق تاريخي، ألا وهو هذا التكوين المعرفي الذي شكل المخيلة الأولى للكاتب والتي سوف يترتب عليها سنوات طوال من ارتباط السينما المصرية بقلمه.

بدأ نجيب محفوظ العمل في الحقل السينمائي مع نهاية المرحلة التاريخية في أدبه والتي امتدت من عام ١٩٣٨ مع "همس الجنون" وانتهت في ١٩٤٤ بـ"كفاح طيبة". جاء لقاؤه مع صلاح أبو سيف، وكان لا يزال أيضا في بداياته الأولى، كي يشكلا معا ثنائيا فريدا من حيث التقارب في الرؤى والأدوات ومن حيث الأهمية البالغة للأفلام التي شهدت تعاونهما في تاريخ السينما المصرية. كانت أول تجربة له في الكتابة للسينما مع فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" (١٩٤٥) وهو العام نفسه

الذي ظهرت فيه روايته الواقعية الأولى "بداية ونهاية": **"عرفني صديقي المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف، وطلب أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم "مغامرات عنتر وعبلة"، وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم. وقد شجعني على العمل معه أنه قرأ لي "عبث الأقدار" وأوهمني بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه. والحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف"** (١٤).

وعلى مدار ما يقرب من ثمانية عشر عاما وحتى تاريخ مشاركته في سيناريو "الناصر صلاح الدين" ١٩٦٣، استمر نجيب محفوظ في الكتابة للسينما. ويعد هذا النشاط لأديب مصري هو الأوحد من نوعه والأكثر إثارة للفضول بسبب كثافته (حيث كان أحيانا ما يكتب أربعة سيناريوهات في عام واحد)، وبسبب طول الفترة الزمنية التي استغرقتها تلك المرحلة في تاريخه بوصفه مبدعا.

المسار السينمائي والمسار الأدبي

والمتابع لتاريخ نجيب محفوظ سيجد أنه بالرغم من التنوع البادي في كتاباته السينمائية ما بين أفلام المغامرات والأفلام الواقعية والوطنية والميلودراما، فإن الإسهام الأكبر جاء في نطاق الواقعية؛ ففيما بين ١٩٥١ و ١٩٥٧ جاءت أهم أعماله: "لك يوم يا ظالم" ١٩٥١، "شباب امرأة" ١٩٥٥، "درب المهابيل" ١٩٥٥، "الفتوة" ١٩٥٧. وعلى الجانب الأدبي كان انتهاؤه من كتابة الثلاثية ونشرها ١٩٥٧ إيذانا ببدء مرحلة جديدة مغايرة للواقعية، فبدا وكأن المرحلة الواقعية في كتابته السينمائية قد شارفت أيضا على الزوال مواكِبةً في ذلك واقعيته الأدبية، حيث اتجه منذ عام ١٩٥٨ إلى نوعية مختلفة من الأفلام. فتقاطع مساره حينا مع المسار الجديد لصلاح أبو سيف في أفلامه المأخوذة عن روايات إحسان عبد القدوس: "الطريق المسدود" ١٩٥٨ و"أنا حرة" ١٩٥٩، وعاد إلى الميلودراما حينا آخر مع "الهاربة" لحسين رمزي ١٩٥٨ ثم اتجه إلى الأفلام الوطنية مع "جميلة بو حريد" ليوسف شاهين ١٩٥٩. وفيما عدا فيلمي "إحنا التلامذة" و"بين السماء والأرض" ١٩٥٩– الذي كتب له فقط القصة السينمائية ولم يكتب السيناريو – حيث نلاحظ عودة للتناول الواقعي والنظرة التشريحية للمجتمع، بدا نجيب محفوظ وكأنه يودّع مرحلة ما من تاريخه الفني. فقد توقف بعد ذلك عن الكتابة حتى عاد بسيناريو مشترك مع عبد الرحمن الشرقاوي وعز الدين ذو الفقار وهو سيناريو فيلم "الناصر صلاح الدين" ١٩٦٣، وإن كان كما يقول هاشم النحاس: **"حدث بعد أن كتب له السيناريو، أن تغير مخرجه ... وتولى يوسف شاهين إخراجه فاستعان بآخرين في وضع الصيغة النهائية للسيناريو بحيث أصبح من الصعب تمييز دور نجيب محفوظ فيه"** (١٥)، ومعنى هذا أننا نستطيع اعتبار عام ١٩٥٩ هو النهاية الحقيقية لنشاط نجيب محفوظ بوصفه كاتبا سينمائيا. والأعمال الأربعة التي كتبها في هذا العام تنوعت تنوعا كبيرا حيث يصعب تحديد اتجاه يحكمها. ومن هنا يمكننا الرجوع إلى مقولته من أن إقباله على العمل السينمائي كان في أحد جوانبه مصدرا لعائد مادي مُغْر وهو ما مكنه من استثمار طاقته الفنية أساسا في الكتابة الأدبية. والدليل على ذلك أن عام ١٩٥٩ الذي بدا كرنفاليا على المستوى السينمائي هو العام نفسه الذي شهد نشر واحدة من أشهر رواياته على الإطلاق: "أولاد حارتنا" التي ظهرت على حلقات في جريدة الأهرام اليومية.

تعاون نجيب محفوظ مع العديد من المخرجين إلا أن تعاونه مع صلاح أبو سيف أسفر عن أفضل أعماله. وكان هذا التعاون المبكر بالنسبة للتاريخ الفني والأدبي لكل من المبدعين له أثره المؤكد على كليهما معا من حيث التأثير المتبادل على المخرج وعلى الكاتب، للرؤى الواقعية

وللكتابة الأدبية والسينمائية. لقد استمر صلاح أبو سيف في المشاركة في كتابة سيناريوهات أفلامه بعد مرحلة نجيب محفوظ، وما من شك أن الجانب الأدبي في تلك الأعمال يعود لسنوات التكوين الأولى التي خاضها في الكتابة المشتركة مع الروائي الكبير. وتبدو أهمية دور كاتبنا في أن الواقعية التي أسهم في إرساء دعائمها في السينما المصرية قد شكلت إحدى الحلقات الكبرى إن لم تكن أكبرها في تاريخ هذه السينما، الأكبر ليس فقط بالنسبة لما قبلها، إنما أيضا بالنسبة لما بعدها، حيث انبثق تيار الواقعية الجديدة في الثمانينيات من ثوابت أساسية أرساها التراث الواقعي في السينما المصرية ومن انقلابات على جماليات معينة أسست لها تلك الواقعية الكلاسيكية نفسها.

السيناريو: صعوبة دراسته

تبدو دراسة السيناريو – بوصفه موضوعا ذا خصوصية فنية – فكرة إشكالية بعض الشيء؛ فالسيناريو مادة وإن كانت تتجسد في نص مكتوب إلا أنها تبدو هاربة تنفلت خارج حدودها. فهو بنية متحولة، نص من كلمات وجمل لا يكتب كي يدوم، إنما كي يمحى ويبعث في نص آخر مصنوع من عالم الصور والأصوات. منذ الفكرة الأولى المكتوبة من عدة سطور synopsis وحتى شكله النهائي أو ما يطلق عليه script يمر السيناريو عبر مراحل متعددة من الكتابة وإعادة الكتابة سواء من قبل كاتب السيناريو ذاته أو أحيانا من قبل المخرج الذي يعيد تشكيل النص والتعديل فيه أثناء الكتابة والتصوير. وكثير من المخرجين يرفضون فكرة خصوصية السيناريو ويعتبرونه مكونا متسربا حيث إن الفيلم في شكله النهائي يجعل من النص المكتوب أحد المراحل التحضيرية التي يتم حرقها عندما تتحول الكلمات المكتوبة إلى لغة مختلفة قوامها الصورة والصوت. وإذا كان تقليد نشر السيناريو ليس تقليدا منتشرا في عالمنا العربي كما هو الحال في الغرب، إلا أنه حتى في حالة السيناريوهات المنشورة فإن ما نقرؤه مثلا في مجلة مثل "Avant-scène" الفرنسية المتخصصة في نشر سيناريوهات الأفلام ليس هو السيناريو الذي كتبه السيناريست وأعطاه للمخرج، بل هو السيناريو المعتمد على الفيلم في شكله النهائي بعد التعديلات التي تتم أثناء العمل.

رؤية محفوظ للسيناريو: إبداع أم عمل تقني؟

عندما نتناول بالدراسة عمل نجيب محفوظ بوصفه كاتبا سينمائيا، فإن الحديث عن السيناريو، باعتباره أحد مكونات الفيلم السينمائي القابلة للدراسة بشكل مستقل، يبدو أمرا تواجهه عدة صعوبات؛ فكتابة السيناريو تجمع بين شقين: شق إبداعي وشق تقني، فهي من ناحية كتابة متخصصة تتبع قواعد وأصولاً ولها مذاهب وتاريخ، تُدرس في المعاهد والكليات وتُفرد لها الكتب الحافلة بالتوجيهات التقنية. ولكنها من ناحية أخرى "حكاية"، خلق إبداعي، عمل يحمل رؤية كاتبه للعالم وفلسفته. والمتابع لتاريخ نجيب محفوظ السينمائي يلاحظ أنه كما لو كان كاتبنا قد أراد دائما ألا يتحمل مسئولية الجمع بين هذين الشقين: فإنه رفض كتابة السيناريو لجميع الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية بالرغم من أنه كان قد تراكمت لديه خبرات طويلة في هذا المجال، حيث لم يبدأ المخرجون في تناول أعماله الأدبية إلا منذ عام ١٩٦٠ عندما قدم صلاح أبو سيف "بداية ونهاية"، بينما كان نجيب محفوظ قد بدأ في كتابة السيناريو منذ عام ١٩٤٥. أما الأفلام التي كتب لها القصة السينمائية مثل فيلم "بين السماء والأرض"، و"المذنبون"، فلم يكتب لها السيناريو، وترك هذه المهمة لآخرين. ومن ناحية أخرى، عندما كانت القصة التي يكتب لها السيناريو لا تتعدى فكرة بسيطة نبتت في ذهن أحد العاملين في الفيلم (النمرود: قصة فريد شوقي) أو حادثة تناولتها الجرائد (ريا وسكينة) بحيث تتيح له إثراءها بعالمه الفكري ورؤاه الخاصة نجد أن كتابة السيناريو في تلك الأفلام كانت غالبا ما تكون عملاً جماعيا، فيه يشارك

نجيب محفوظ باعتباره أحد أفراد طاقم ("الفتوة"، سيناريو: نجيب محفوظ والسيد بدير ومحمد صبحي وصلاح أبو سيف/ "ريا وسكينة"، سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف/ "جميلة الجزائرية"، سيناريو: نجيب محفوظ وعلي الزرقاني وعبد الرحمن الشرقاوي)... أما الأعمال التي تصدى محفوظ للكتابة لها بشكل فردي، فكانت قليلة؛ فهي ستة أفلام من أصل سبعة عشر: "مغامرات عنتر وعبلة"، و"المنتقم"، و"فتوات الحسينية"، و"إحنا التلامذة"، بالإضافة إلى عملين مأخوذين عن أعمال أدبية شهيرة: "الطريق المسدود" و"أنا حرة"، بحيث كان الأصل الأدبي يقلص من مساحة الحرية المتاحة كي يطرح كاتب السيناريو رؤية فكرية خاصة به._ وهكذا نجد أن اختلاف مؤلف القصة عن واضع السيناريو في الأفلام التي شارك فيها من ناحية واشتراكه مع آخرين في الكتابة من ناحية أخرى يكاد يكون هو القاعدة الأساسية في جميع الأفلام التي ارتبطت باسم نجيب محفوظ.

وتطرح هذه الحقائق تساؤلات عديدة على ما يبدو وكأنها رغبة عند كاتبنا في الفصل بين الشق التقني والشق الإبداعي في رؤيته للكتابة السينمائية، وهي رغبة تبدو عكس الخط التاريخي لتطور مفهوم الكتابة السينمائية التي اتجهت منذ الخمسينيات في الغرب على الأقل إلى ما يطلق عليه سينما المؤلف. لقد اتجه السينمائيون إلى صناعة أفلام يكون كاتبها هو مخرجها نفسه بحيث تتخلل رؤاه الإبداعية كل تفاصيل العمل، في مقابل سينما تقليدية كان المخرج فيها مجرد "مؤدٍ" لنص كتبه غيره. ولقد ارتبط تطور السينما بالتقارب بين الكتابة والإخراج وصهرهما في بوتقة مفهوم المؤلف، أي أن المرجعية الأدبية للكتابة – باعتبارها الحقل الذي ولد فيه مفهوم المؤلف – كانت إحدى أدوات تطور السينما. ونستطيع القول إن مفهوم سينما المؤلف وإن كان قد تطور في أوربا وفي فرنسا بالتحديد على يد مخرجين مثل ألكسندر أستروك، إلا أن هذا المفهوم هو الذي قاد الاتجاهات الحداثية في السينما العالمية بعد ذلك، ومن هنا يصبح ما يبدو على أنه حرص من جانب نجيب محفوظ على تفتيت دوره في كتابة السيناريو (أو على الأقل عدم الاهتمام بتقديم رؤيته الخاصة بشكل مستقل)، ومن ثم تفتيت مفهوم المؤلف حتى داخل إطار الكتابة ذاته، سواء من خلال الكتابة المشتركة أو من خلال معالجة نصوص أدبية لكتّاب كبار يختلفون معه إلى حد بعيد في رؤاه الفكرية، من أمثال إحسان عبد القدوس، يبدو ذلك أمرا محيرا.

هذه الحيرة قد تتبدد إذا ما نظرنا إلى الظاهرة السينمائية في خطها التاريخي. لقد شكل مفهوم سينما المؤلف أحد أدوات تطور الفن السينمائي على المستوى العالمي كما رأينا. وكان هذا المنحى في التطور مرتبطا بما وصل إليه الفن السابع من ناحية وبما وصل إليه الأدب من ناحية أخرى باعتباره أحد الروافد الأساسية لعالم الحكي الخيالي الذي يشترك فيه مع السينما. كانت الخمسينيات في فرنسا هي فترة ظهور الرواية الجديدة وهجر عالم الحكي والتعبير الواقعي إلى عالم الكتابة كغاية ومنتهى، وكذلك تحول مفهوم اللغة الفنية من وسيط يحمل أفكارا وقصصا إلى وجود مستقل مكتفٍ بذاته. عبرت تلك الرؤى كافة الفنون وكان من الطبيعي أن يشارك الفن السينمائي بخصوصيته في هذه الآفاق الجديدة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يأتي التجديد في السينما على يد أدباء طليعيين – من أمثال آلان روب جرييه ومارجريت دوراس – قادوا دفة التحول إلى النص الحداثي بشكل متواز في الأدب والسينما.

وإذا عدنا لسينما المؤلف فسنجد أن هذا المفهوم هو أحد ترددات تلك الظواهر الفنية. فسينما المؤلف هي التي يستخدم فيها السينمائي الكاميرا كما يستخدم الأديب القلم حسب المقولة الشهيرة. هذه المقارنة تضع مفهوم الخلق الفردي في لب الإبداع السينمائي، فالقلم لا يمكن أن تمسك به سوى يد واحدة. وإذا كانت الرؤية التقليدية للعمل السينمائي قد كرست الفصل بين السيناريو باعتباره حاملا للمحتوى الدرامي والفكري بينما يكون الإخراج هو المنوط به تحويل ذلك

المحتوى إلى نص مكتوب بالصورة والصوت، فإن السينما الجديدة قد رفضت هذا الفصل. وتوازى هذا الرفض مع تغير مفهوم خصوصية النص السينمائي حيث انتقل مركز الثقل فيه من المحتوى الدرامي والفكري إلى النص باعتباره لغة سينمائية تحمل مفرداتها البصرية والسمعية معنى وجودها. وهكذا التقى الخط التاريخي لتطور السينما في فترة الخمسينيات مع الانتقال إلى جماليات النص الحداثي.

هذه الوضعية التاريخية نجدها مغايرة في السينما المصرية والتي ارتبط تطورها في الخمسينيات باتجاهات جمالية مختلفة. لقد تشكل التيار التقليدي في السينما المصرية حتى هذه الفترة من عدة روافد أساسية تمثل الكوميديا والكوميديا الغنائية والميلودراما عناوينها الرئيسية. واكبت تلك الأنواع ميلاد السينما المصرية وبداياتها الأولى حاملة تأثير الفن المسرحي من ناحية حيث كان رواده هم أيضا الرواد الأوائل في السينما: يوسف وهبي، نجيب الريحاني... وفي الوقت نفسه كرست تلك الأنواع شكلاً من أشكال القطيعة بين السينما والواقع فرضته تلك الخيارات النوعية للسينمائيين المصريين. وبدت إرهاصات الواقعية على استحياء في الظهور بشكل متقطع لم يشكل تيارا بقدر ما شكل بؤرا في تاريخ السينما المصرية، وذلك منذ ١٩٢٣ حين ظهر فيلم محمد بيومي الصامت: "برسوم يبحث عن عمل" وحتى عام ١٩٤٥ مع ظهور فيلم "السوق السوداء" لكامل التلمساني، مرورا بـ"لاشين" لفريتز كرامب (١٩٣٨) و"العزيمة" لكمال سليم (١٩٣٩). ومع ثورة يوليو ومطالبتها للسينمائيين بثورة فنية موازية تخلق أعمالا أكثر التصاقا بالواقع الجديد بدا وكأن الاتجاه الواقعي هو الذي سيقود دفة التغيير في السينما المصرية. وإذا اعتبرنا صلاح أبو سيف رائدا للواقعية بوصفها تيارا فنيا في السينما المصرية سنجد أنه وبعد ستة أعمال تنوعت بين اتجاهات عدة جاء اللقاء الأول بينه وبين نجيب محفوظ، وأسفر عن أول فيلم يجمع بين الأديب والمخرج: "لك يوم يا ظالم". وعنه يقول هاشم النحاس: **"على الرغم من أن قصة فيلم "لك يوم يا ظالم" مقتبسة من رواية "تيريز راكان" للكاتب الفرنسي إميل زولا فإنها فقدت ملامحها الأجنبية تماما وأصبحت مصرية لحما ودما من خلال الشخصيات، والحارة والحمام الشعبي"** (١٦)

وإذا أردنا المقارنة مرة أخرى بين دور الأديب في السينما كما مثله كتّاب الرواية الجديدة في فرنسا وكتاب الواقعية المصرية كما مثلها نجيب محفوظ، فسنجد أن المحور المشترك بين التجربتين هو التقاء حساسية أدبية جديدة مع حساسية سينمائية جديدة لقاءً نتج عنه إحداث "تحويلة" داخل الإطار التاريخي لكل من التجربتين السينمائيتين. أما الاختلاف الرئيسي فهو في العناصر التي انصب عليها التجديد. ففي التجربة الفرنسية كانت اللغة السينمائية هي محور الجديد وكان السينمائيون يبحثون عن لغة بها قدر عال من "الشفافية" لكنها ليست الشفافية القائمة على التعبير عن مرجعيات واقعية. فانصب التقارب بين التجربة الأدبية والفنية على "تحييد البديهية المرجعية للصورة وإفراغها من ثقلها الواقعي لتصبح علامة مجردة مثلها مثل الكلمات في اللغة الأدبية، تلك الكلمات القادرة على فعل أشياء تختلف عن مجرد كونها أداة تستخدم للإشارة إلى الواقع" (١٧). كان هذا الهم المنصب على البحث داخل إمكانيات الكتابة وخصوصية اللغة هو محور الالتقاء بين كتّاب الرواية الجديدة وصانعي السينما الجديدة.

واختلف الأمر في تجربة اللقاء بين الأدب والسينما في سنوات الخمسينيات المصرية، حيث بدت الواقعية بوصفها رؤية مختلفة لعلاقة الفن بالمجتمع أولا، ثم بوصفها طرائق سرد وجماليات جديدة ثانيا. نقول: رؤية جديدة لوظيفة الفن السينمائي وذلك في ظل التصوّر الذي صاحب نشأته وتطوره كالظل، حيث ارتبطت الصورة السينمائية في عموم الخيال الجماهيري بالمتعة السهلة والخطر الأخلاقي. لقد أشار الكثير من الباحثين إلى أصول هذه المخاوف من الصورة في المتخيل

الاجتماعي، فجذورها قد تكون أسطورية مرتبطة بالصورة كمحاكاة للخلق الإلهي، أو تاريخية مرتبطة بنشأة السينما على يد العنصر الأجنبي الوافد، وقد تكون تجارية مرتبطة بسيادة مفهوم الفن بوصفه وسيلة للتربح، وقد تكون سياسية ترتبط برغبة السلطة في تزييف الوعي الجماهيري ومن ثم تكريس كل التصورات السابقة عن السينما وغلق الباب أمام تحويلها إلى أداة من أدوات خلق الوعي. جاءت الواقعية في السينما المصرية لتدخل في صراع مع كافة تلك العناصر. وتساؤلنا يدور عن دور نجيب محفوظ، الكاتب السينمائي الذي استثمر المفردات الفنية والفكرية للواقعية الأدبية في دفع عجلة تطور السينما في تلك المرحلة من مراحل تحولها.

فيلم "إحنا التلامذة" نموذجًا للدور الذي لعبه نجيب محفوظ في الكتابة السينمائية

يعتبر فيلم "إحنا التلامذة" لعاطف سالم من الأفلام الهامة في تاريخ السينما المصرية وقد مثل مصر في مهرجانات دولية عديدة عام ١٩٦٠. والفيلم مأخوذ عن حادثة حقيقية تناولتها الصحف وتدور عن تورط ثلاثة من الشباب الجامعيين في جريمة قتل. وكان توفيق صالح وكامل يوسف قد كتبا القصة الأولى لهذا الفيلم، لكن نجيب محفوظ مع كتابته للسيناريو أعاد كتابة القصة. وقد اخترنا الاهتمام بفيلم "إحنا التلامذة" واستبعدنا أفلاما أخرى مهمة – خاصة تلك التي أخرجها صلاح أبو سيف – لعدة أسباب. أول تلك الأسباب هو رغبتنا في ما يسمى بـ"عزل الظاهرة" حتى يتسنى لنا دراستها، وإن كنا واعين تماما أن هذا العزل ما هو إلا شيء نسبي في إطار صناعة الفيلم. والسبب الثاني أن فيلم "إحنا التلامذة" بالنسبة لنجيب محفوظ من الأعمال القلائل التي كتب لها السيناريو منفردا، وهو كذلك السيناريو الفردي الوحيد لنجيب محفوظ لفيلم يندرج في إطار سينما الواقعية. وقد كتبه عام ١٩٥٩ في فترة كانت رؤيته الواقعية قد نضجت واكتملت بعد نشر آخر حلقة من حلقات الثلاثية: السكرية. أما الأطروحة التي نودّ مناقشتها من خلال قراءتنا لبعض عناصر الفيلم فتتلخص في أن علامات الواقعية المحفوظية – إذا جاز لنا القول – تتوازى في الفيلم مع علامات أخرى تنتمي لقيم فنية مختلفة تجد أصولها في أنماط درامية وطرائق حكي قد تتعارض أحيانا مع المنظومة الواقعية. وعن هذه الازدواجية سوف تدور السطور القادمة.

النوع:

ينتمي نوع الفيلم إلى ما يمكن أن نطلق عليه دراما اجتماعية واقعية. والنوع يتحدد بمجموعة من الاختيارات الموضوعية تتمثل في استخدام نماذج معينة من الشخصيات ومن الأماكن ونوعية معينة من المواقف والأحداث تشكل دعائم النوع. فالنوع البوليسي مثلا يفترض بالضرورة استخدام نموذج الشرطي والخارج على القانون ويلجأ بالضرورة في تركيب الأحداث لخلق الإثارة وشحذ الخيال ... أما الدراما الاجتماعية فهي أكثر رحابة ومرونة، وهي بوصفها "نوعًا" ليست لها قواعد صارمة كما هو الحال في النوع البوليسي، وإن كنا نستطيع تلمس توجهاتها العامة، فهي تقومُ على نماذج الواقعية الطبيعيُة التي أسس لها كتّاب القرن التاسع عشر في أوروبا، حيث الشخصيات لها مرجعيات طبقية أو نفسية أو وراثية... تحكم أفعالها وتفسّر ردود أفعالها. والشخصيات في الغالب من جيل الشباب حيث تحتل علاقة الرجل بالمرأة حيّزا دون أن تكون هي الهدف من الحكي كما في النوع الرومانسي مثلا، إنما تؤدي تلك العلاقات إلى كشف الأزمات الاجتماعية التي تدور الشخصيات في فلكها، ويلعب المال دورا مهما في تشكيل أزمات تلك الشخصيات. أما المكان المرتبط بتلك المنظومة فهو المدينة الحديثة التي تتنقل الشخصيات في أرجائها. وتشكل هذه العناصر إطارا عاما لعالم الحكي الواقعي الخاص بنجيب محفوظ وفيه يندرج فيلم "إحنا التلامذة".

الفيلم والرواية: تشابه البناء السردي

البداية بالحكاية أم البداية بالشخصية؟ تضع كتب السيناريو الأمريكية هذه الخيارات أمام الكتّاب. ويبدأ فيلمنا بصوت الراوي عارضا لقضية تُنظر أمام المحكمة، ثم يتطور بناء السيناريو من خلال العودة للخلف فيتم تتبع سِيَر منفصلة لشخصيات ثلاث، هي تلك التي تقف وراء القضبان، فنرى كيف تشابكت خيوط تلك السير فقاد تداخلها إلى خلق حكاية واحدة هي حكاية فيلم "إحنا التلامذة". وفي إطار المدينة، يختار الفيلم شخصياته من وسط الشباب الجامعي المنتمي للطبقة الوسطى والمأزوم بسبب انهيارات في المؤسسة الأسرية، وتتفجر هذه الأزمات على خلفية علاقات عاطفية ومشكلات مادية.

نقطة البداية أمام جامعة القاهرة حيث نتتبع شابين يتحدثان عن النتيجة التي ظهرت وعن نجاحهما، ثم ننتقل إلى مقهى يلتقي فيه الصديقان بثالثهما إذ يتلقى خبر نجاحه بسعادة ويبدأ الأصدقاء الثلاثة في النقاش والحلم بالمستقبل واستعراض آمالهم، ثم ينفضّ الاجتماع ويذهب كل في طريقه فتَتبّع الكاميرا كلاً منهم على حدة للتعرف على عالمه. هذه البداية لابد وأن تذكّر المشاهد ببداية رواية "**القاهرة الجديدة**": المكان نفسه: صورة القبة والطلبة والطالبات، اللقاء الثلاثي بين الأصدقاء الطلبة، النقاش الكاشف، الانفضاض، التتبع المتوازي لكل شخصية في مكان سكنها واستكشاف عالمها. هذه البنية السردية تمثل أحد العناصر المشتركة بين بداية فيلم "إحنا التلامذة" وبداية رواية "القاهرة الجديدة"، وهي عناصر ترسم إطارا عاما مستمدًا من العالم الروائي المحفوظي.

تتشابه كذلك في كل من الرواية والفيلم بنية العلاقات بين الشخصيات، فالشكل الثلاثي يحمل تعارضا بين ثنائي وفرد: ثنائي منسجم مع القيم الاجتماعية السائدة، يتحدث باسمها ويرسم صورا للمستقبل، في مواجهة فرد رافض للمنظومة الاجتماعية أو مُشكّك فيها؛ فعادل وسمير ثنائي يتقاربان على مستوى الحلم الشخصي الذي يربط السعادة بالنجاح في التعليم والحصول على وظيفة والاستقلال عن عالم الأسرة وهو التقارب نفسه الذي نلمسه بين علي طه ومأمون رضوان والخاص باتفاقهما على ضرورة المبادئ للإنسان كما يقول علي طه، بينما تبدو الشخصية الثالثة عدمية، فـ"طز" محجوب يوازيها تهكم حسنين من طموحات صديقيه دون أن يقدم بديلا واضحا. كذلك تشترك الشخصيتان في أصولهما الريفية واعتماد معيشتهما على المصروف الذي يأتي من البلد، واندلاع الأزمة الخاصة بكل منهما على أثر انقطاع هذا المصروف. وإذا كانت شخصية حسنين تختلف كثيرا في تكوينها عن شخصية محجوب عبد الدايم إلا أن الصوت المنفرد الذي يمثله كل منهما في العملين ونموذج التحرر من القيم الأخلاقية السائدة يبدو وكأنه هو الذي يثير شهية الحكي عند كاتبنا. ففي "القاهرة الجديدة" سرعان ما نترك الصديقين ونتتبع سيرة محجوب عبد الدايم، وفي الفيلم يبدو القص وكأنه موزع على الشخصيات الثلاث بقدر أعلى من التساوي، إلا أن كل الخيوط السردية تبدأ في التجمع حول حسنين بوصفه ملجأ لصديقيه فتقود تلك الشخصية المسيرة الجماعية لمصيرهم المشترك.

الاختلافات: الصوت بين الأحادية والتعددية / الأزمة بين التأصيل الاجتماعي وافتقاده

تعرض الرواية لقاهرة المثقفين[١٨] والتيارات الفكرية في جيل ما بين الحربين ولدور الفقر المادي والمعنوي – الذي يتحمل المجتمع نصيبه من المسئولية فيه – في تدمير الفرد وانهياره. بينما يتناول الفيلم قضية ضياع الشباب وفشل الأسرة باعتبارها منظومة اجتماعية في القيام بدورها مما يؤدى إلى انحراف الأبناء. وفي الحالتين يضعنا الكاتب أمام حالة سقوط تدريجي يكون الحكي أداة

لتتبعه ويطرح العملان السقوط بوصفه قضية اجتماعية يتم البحث في أسبابها ويختلط فيها العام بالخاص. وإذا كانت تلك هي الخطوط العامة التي يلتقي لديها كل من الفيلم والرواية، فإن التناول يبدو مختلفا اختلافا قد يبرره اختلاف "الحدوتة" أي التناول الدرامي، لكننا لا نتوقف عند هذا البعد، بل عند نقطتين: تتعلق الأولى منهما بالتناول الفني والثانية بالتناول الاجتماعي.

وفي عرضها لقضية السقوط تستخدم الرواية تعدد الأصوات (البوليفونية) فشخصيات علي طه ومأمون رضوان ومحجوب عبد الدايم في "القاهرة الجديدة" معبرة عن أيديولوجيات ومبادئ فلسفية متناحرة، ويقدم كل صوت – متمثلا في الشخصية التي تحمّله رؤيتها – تحليله لقضية السقوط: فمأمون رضوان صاحب الخطاب الديني يرى أن" **مأساة اليوم هي مأساة الزيغ**"[١٩] بينما يعترض علي طه الاشتراكي: "**المجتمع الذي نعيش فيه يغري بالجريمة بيد أنه يحمي طائفة المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء**"[٢٠]. أما محجوب عبد الدايم فيعدد: "الإسلام، السياسة، الإصلاح الاجتماعي، كل أولئك مسائل لا يكترث لها، أما شاغله الشاغل فهو اتقاء الموت جوعا"[٢١].

ابتعد الفيلم عن هذا الطرح الإشكالي وقدم قضيته ومعه مفتاح الإجابة مؤكدا على مسئولية الأسرة عن انحرافات أبنائها تأكيدا متعدد الروافد، بحيث لا يجد المشاهد مفرا من تبني رؤية الفيلم، فكل الطرق تؤدي به إلى إلقاء التهمة على الأسرة واعتبارها مسئولة عن حالة السقوط. أما تلك الروافد فتتمثل أولا، في النص الاستهلالي الذي يطالع المشاهد من خلال لقطة مقربة لنص مكتوب يمثل الدرس الذي يجب على المشاهد استخلاصه أثناء المشاهدة، وثانيا، نجد صوت الراوي الذي يعرض لقضية ثلاثة شبان نراهم يقفون في قفص الاتهام متسائلا عن المسئولية في سقوط أولئك الفتية، وثالثا، ينبري صوت المحامي الذي يترافع في القضية في نهاية الفيلم مجيبا بوضوح عن تساؤلات البداية، ورابعا، ما بين البداية والنهاية نجد خيوط الحبكة وطريقة رسم الشخصيات تسهم في إلقاء الجانب الأكبر من المسئولية على عالم الآباء.

أما بالنسبة للنقطة الثانية والخاصة بالطرح الاجتماعي، فنرى في "القاهرة الجديدة" تشريحا اجتماعيا يتعدى حالة محجوب عبد الدايم ويؤصل لسقوط الأفراد من خلال نظرة شاملة على المجتمع بطبقاته: يتساءل محجوب عبد الدايم عن كيفية الوصول عن طريق الرذيلة في مجتمع محترف للرذيلة: "كيف يتاح له التفوق في مثل هذا المجتمع؟! إنهم يعلون بمبادئه بغير حاجة إلى تفلسف، ولن يمتاز دونهم باستهتار وجرأة. فما الفائدة؟! أليس من الأفضل أن ينقلب مصلحا كمأمون رضوان أو كعلي طه؟!"[٢٢].

وفي فيلم "إحنا التلامذة" تكمن مشكلة الشبان الثلاثة في عالم الآباء، فمن ناحية يرسم السيناريو شخصيات الآباء بشكل أحادي وبأسلوب يميل للمبالغة: والد عادل نموذج للقسوة، وهو لا يعدم أي فرصة لإذلال ابنه وإهانته والتقليل من شأنه، وأم سمير تندرج تحت نمط الأم المستهترة، التي لا تترك مائدة القمار ولا تعرف في أي سنة يدرس ابنها، وعم حسنين صعيدي متزمت يرى في رفض ابن أخيه الأخذ بالثأر عارا ما بعده عار. هذه الأحادية في رسم الشخصيات تصاحبها قطيعة بين الأبناء والآباء من حيث القيم المشتركة وانعدام القدرة على التفاهم، ولا يبرر الفيلم أيًّا من تلك الأوضاع حيث يبدو نموذج الأب المتعسف صورة للوحش الكاسر الذي يفترس أبناءه الضعفاء دون أن يقدم الفيلم سببا واضحا لذلك. فلا نكاد نخرج من إطار الحكايات الثلاث وأقدار أصحابها الفردية الذين يتحدث عادل باسمهم: "**كلنا مظلومين جيل تعس، شباب محروم متعذب**"، لكننا لا نعرف الكثير عن الخصوصية التاريخية لهذا الجيل مثلا، وسبب هذا الظلم الجماعي غائب حيث يبدو فشل الأسرات في استيعاب أبنائها مفتقدا للتأصيل الاجتماعي وكأنه قدر أو من قبيل المصادفة.

لكن هذا الاختزال سواء في تحويل تعددية الأصوات الروائية إلى أحادية ذات توجه أخلاقي أو في تبسيط الطرح الاجتماعي من كاتب هو نجيب محفوظ يتم تجاوز محدوديته من خلال التناول الدرامي الذي يحوك المأساة بفنية شديدة تعيدنا إلى تفرد رؤية نجيب محفوظ. يقول لويس عوض في حديثه عن الملحمة: **"القصص الأخلاقي لا يعالج الحياة كما هي، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين، أو لينصر المعذبين في الأرض أو لينصر أي شيء في الوجود"** (٢٣). ويبدو فيلم "إحنا التلامذة" وكأنه يمزج صوتين: الصوت الملحمي متمثلا في صوت الراوي الذي يبدأ القص وينهيه، فيرسم إطارا فارزا للقيمة الأخلاقية، وصوت المأساة الذي ينطق به تكوين الشخصية المأساوية ومسيرة الانحدار حتى السقوط النهائي.

يرى غالي شكري أن شخصيات نجيب محفوظ في المرحلة السابقة على الثلاثية وفي الثلاثية تقدم نموذجين: الشخصية التراجيدية ويعرّفها بأنها نتاج لاصطدام مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية والقادمة من الخارج مع مقومات هذه الشخصية مما يؤدي إلى تمزقها؛ ويمثلها بجدارة نموذج محجوب عبد الدايم، وذلك في مقابل ما يطلق عليه البطل التراجيدي الذي يمثله كمال عبد الجواد حيث تشتمل بطولته على مجموعة هائلة من التناقضات الداخلية تقوده إلى المأساة (٢٤).

وتبدو شخصيات فيلم "إحنا التلامذة" أقرب إلى نموذج الشخصية التراجيدية منها إلى نموذج البطل التراجيدي حيث يأتي سقوطها نتيجة لظروف اجتمعت عليها وليس عن تناقضاتها الداخلية، وهي في ذلك أقرب إلى نموذج محجوب عبد الدايم منها إلى نموذج كمال عبد الجواد. لكن بالرغم من هذا التقارب مع محجوب عبد الدايم فإن بطل "القاهرة الجديدة" كما يقول علي طه عنه: **"صاحبنا البائس وحش وفريسة معا"**؛ هو وحش في إدراكه لنوازعه الشريرة وتعامله معها بطريقة حساب المصالح، وهو فريسة لأن فقره المدقع هو الذي أدى به إلى تطبيق مبادئ "الطز"، تلك الكلمة التي رددها كثيرا قبل أن يقرر تفعيلها. أما شخصيات "إحنا التلامذة" فبها العديد من العناصر الطيبة التي تقاوم السقوط، لكنها تجد نفسها مدفوعة إليه من جرّاء عواطفها واحتياجاتها من ناحية (حب عادل لسهام، واحتياج سمير للصحبة الأسرية والاهتمام الذي يجده في الخادمة الصغيرة، وعوَز حسنين للمال بعد قطع الأسرة مصروفه عنه)، ومناوأة ظروف الشخصيات لتلك الاحتياجات المشروعة، من ناحية أخرى. فتتبدى تراجيدية الشخصيات في مقاومتها للسقوط الذي يتلقف ضعفها وعجزها ويقضي عليها. فسمير بالرغم من فشله الدراسي يرفض معاقرة الخمر وجلسات اللهو الماجن مع الراقصة لكنه يرضخ لعاطفته تجاه سعدية، وعادل ابن طيّب وأخ حنون وعاشق نبيل وإن كان الأب لا يرى فيه سوى طالب فاشل وابن أكبر لا رجاء منه، وحسنين بالرغم من عنفه وبوهيمية حياته، يرفض الانزلاق في البداية لعالم الجريمة والثأر الذي يدفعه إليه عمه وهو ليس به أنانية محجوب عبد الدايم أو انتهازيته، بل هو متعاون مع أصدقائه حيث يكاد يحل محل الأب بالنسبة لصديقيه. وتبدو الشخصيات في سقوطها وكأنها تنزلق من هوة لأخرى بشكل حتمي وكارثي في آن واحد. فمأساة عادل على سبيل المثال تبدأ بحدث متناهي الصغر، إذ تفقد سهام حذاءها في النيل أثناء نزهتها النيلية مع حبيبها، فتكون سلسلة من الأفعال وردود الأفعال تؤدي إلى وجود عادل بوصفه شريكًا في جريمة قتل غير مقصودة.

وتبدو أيضا تراجيدية الشخصيات على مستوى العلاقة التي تجمعها، فالفضيلة الكبرى للشخصيات الثلاث هي متانة صداقتهم وقدرتهم على تجاوز خلافاتهم، حتى على المرأة والمال. فالصداقة هي الرباط الأوثق على مستوى جميع العلاقات في الفيلم، سواء كانت العلاقات الأسرية أو العاطفية التي تفشل جميعها. وتكمن المفارقة المأساوية في أن تلك الصداقة المتينة هي التي تحول أزمة سمير الخاصة إلى أزمة مشتركة، يحاولون حلها معًا مما يؤدي إلى ضياعهم جميعا. تلك

الحبكة المحكمة التي تجرجر المأساة فصلا وراء فصل هي البصمة الحقيقية لنجيب محفوظ في هذا الفيلم.

يستخدم كذلك نجيب محفوظ العناصر الطيبة في شخصيات الفيلم استخداما مزدوجا، فهي من ناحية تخدم الخطاب الأخلاقي حيث تكاد ترفع مسئولية السقوط من على أكتاف الشخصيات الثلاث مما يسهل توجيه كافة أصابع الاتهام إلى الأسرة ومن ثم خلق خطاب أحادي سهل الاستيعاب بعيد عن جدلية الإشكاليات الاجتماعية، ولكنها من ناحية أخرى ترسم شخصيات تشبه شخصيات المأساة اليونانية فيما يبدو جبرا قدريا في مصيرها وهو ما تؤكده البنية العكسية للحكي، فالشخصيات التي نراها في البداية تمثل شبابا ناجحا يقف في محراب العلم ويخطط لمستقبله بأمل ولكنها محتم عليها السقوط حيث رأى المشاهد مصيرها قبل أن تبدأ القصة.

نخلص من كل ذلك إلى أن فيلم "إحنا التلامذة" يسفر عن تناقض بين خطاب أخلاقي ينتصر للملحمة وخطاب اجتماعي يبطن الفيلم برؤية مأساوية. ويستخدم نجيب محفوظ مفردات الخطاب الأخلاقي السردية (الحكمة المكتوبة، صوت الراوي الواعظ) وهي التقاليد التي كانت شائعة في أفلام تلك المرحلة بوصفها نوعًا من تبرير الحكي أو رخصة مرور له، وهي تقاليد تجاوزتها واقعية محفوظ التشريحية في الأدب. ويأتي اختزال التحليل الاجتماعي للقضية التي يتعرض لها الفيلم متوائما مع المنظور الأخلاقي حيث إن التحليل المتعمق يستوجب الدخول في صراع مع أحادية الشكل الملحمي. لكن على الجانب الآخر يؤدي خفوت التأصيل الاجتماعي إلى صعود صوت الحتمية القدرية التي تشكل مادة المأساة، فيبدو الكاتب وكأنه يستعيد من أصالة رؤيته باليمين ما فقده باليسار.

هذا المزج بين قيم وطرائق الواقعية (الجديدة آنذاك) وبين أشكال نمطية، يمثل نموذجا مصغرا للدور الذي لعبه نجيب محفوظ في التوفيق بين أساليبه الفنية ورؤاه الفكرية التي تنتمي لعالم الأدب، وبين تعامله مع فن يصفه بالجماهيرية. لم يَسْعَ نجيب محفوظ إلى تثوير الفن السينمائي، وكان حذرا في استخدامه للجرعات الفكرية الدسمة التي ميزت أدبه، وذلك لإيمانه بأن جمهور السينما غير مستعد لذلك. تلك النظرة التراتبية التي يحتل فيها الأدب المكانة الأعلى – ليس فقط قياسا على الجمهور وإنما قياسا على رؤيته للسينما بوصفها فنًّا – هي التي تفسر تلك التوفيقات التي ميزت عمله بوصفه كاتبا سينمائيا.

لقد لعب نجيب محفوظ دورا في إدارة دفة التحول من مرحلة ما قبل الواقعية إلى مرحلة الواقعية، لكن المسار الذي رسمه لهذا التحول المسالم نقل الصراع من خارج العمل إلى داخله في شكل ازدواجيات أحيانا أو توفيقات بارعة في أحيان أخرى، بين عناصر القديم والجديد. هذا التحول الهادئ جاء أشبه بانحناءة واسعة المجال أكثر من كونه قد شكّل منحنى حادًّا أسفر عن ثورة، وإن كان هذا التحول قد ساهم في نهاية الأمر في الانتقال بالسينما المصرية إلى محطة جديدة من محطات تطورها.

الهوامش :

(١) مارس في هذه السنين نشاطات وأعمالا إدارية عديدة، فعمل مديرا للرقابة ومديرا لمؤسسة الدعم السينمائي ورئيسا لمؤسسة السينما ومستشارا لوزير الثقافة.

(٢) حوار خاص أجريته مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ ونشره محمد سلماوي في حوارات نجيب محفوظ في جريدة الأهرام على حلقتين بتاريخ ٢٠٠٦/٦/١ وبتاريخ ٢٠٠٦/٦/٨.

(٣) مصطفى محمد موسى، **"نجيب محفوظ .. نوبل"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

(٤) المرجع السابق ص ٢٧٦.

(٥) حوار خاص، انظر هامش رقم ٢.

(٦) مصطفى محمد موسى، انظر الهامش رقم ٣ ، ص ١٦ .

(٧) يقول نجيب محفوظ: " قد لا يعلم البعض أنني ما بين عامي ٥٢ و٥٧ توقفت تماما عن الكتابة الروائية وتصورت أنني سأتحول إلى كاتب سيناريو وسجلت بالفعل في النقابة بوصفي كاتبا للسيناريو، لكن فجأة عاد بي الحنين إلى الأدب وتركت السينما". المرجع السابق ص ٣٠٥.

(٨) المرجع السابق، ص ٣٠٥.

(٩) حوار خاص، انظر الهامش رقم ٢.

(١٠) مصطفى محمد موسى، انظر الهامش رقم ٣ -ص ٤٨.

(١١) المرجع السابق ص ٣٠٦.

(١٢) المرجع السابق ص٣٠٦.

(١٣) هاشم النحاس، **نجيب محفوظ في السينما**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧

(١٤) المرجع السابق، ص٨.

(١٥) المرجع السابق ، ص ١١.

(١٦) المرجع السابق، ص١٣.

(17) Vanoye, Francis, ***Scénarios modèles, Modèles de scénario***, Nathan université, Paris, 1991.

(١٨) غالي شكري، **المنتمي .. دراسة في أدب نجيب محفوظ**. بيروت القاهرة، ١٩٨٧ ، ص١٠٥.

(١٩) نجيب محفوظ، **القاهرة الجديدة**، مكتبة مصر، ١٩٩٧، ص ٢٠٨.

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٢٣) غالي شكري، انظر الهامش رقم ١٨ ص ٨٩.

(٢٤) المرجع السابق.

المراجع العربية:

- خميس خياطي، **صلاح أبو سيف**، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- سليمان الشطي، **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- غالى شكري، **المنتمى .. دراسة في أدب نجيب محفوظ**. القاهرة بيروت، ١٩٨٤.
- مصطفى محمد موسى، **نجيب محفوظ .. نوبل** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ .
- مصطفى محرم، **السيناريو والحوار في السينما المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٢.
- هاشم النحاس، **نجيب محفوظ في السينما المصرية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ .

المراجع الفرنسية:

- Vanoye, Francis, ***Scénarios modèles, Modèles de scénarios***, Nathan Université, paris, 1991.
- Clerc, Jeanne Marie, ***Ecrivains et Cinéma***, Nathan Université, Paris, 1985.
- Clerc, Jeanne Marie, ***Littérature et Cinéma***, Nathan Université, Paris, 1993.

نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق الياباني[1]

يوشياكي فوكودا

- ١ -

قبل أن أركز على موضوع هذه المقالة، أرى من الضروري أن أعطي للقارئ صورة عامة عن الظروف المحيطة بتلقي الأدب العربي الحديث عامةً، وأدب نجيب محفوظ خاصة في اليابان.

نجيب محفوظ معروف في اليابان، كما في البلاد الأخرى، بوصفه واحدا من أشهر الكتاب العرب المعاصرين. ولا تخلو أي موسوعة من الموسوعات اليابانية التي صدرت في السنوات الأخيرة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، من مادة (نجيب محفوظ). ولا شك أن وراء هذه الشهرة حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن أعماله الأدبية تُقرأ على نطاق واسع لدى الجمهور الياباني. ويرجع السبب في ذلك إلى قلة الأعمال المترجمة له إلى اللغة اليابانية. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع عشاق الرواية اليابانيون أن يقرأوا، حتى الآن، من (الثلاثية) إلا رواية (بين القصرين)، والتي ظهرت ترجمتها اليابانية عام ١٩٧٨ - ١٩٧٩ في مجلدين ضمن سلسلة (الروايات العربية المعاصرة)[2]. وحتى هذه الترجمة نفدت من السوق منذ فترة طويلة وأصبح من الصعب أن يطّلع عليها القارئ الياباني إلا بالرجوع إلى المكتبات العامة. أما أعمال محفوظ الأخرى التي يمكن قراءة ترجماتها اليابانية فثلاث روايات فقط، وهي: (السمان والخريف)، و(الكرنك)، و(السراب)، وبعض القصص القصيرة التي لا يتجاوز عددها ثمانيا فقط[3]. ونلحظ أن عددا من الروايات المهمة كـ(أولاد حارتنا)، و(ملحمة الحرافيش)...إلخ، لم تترجم إلى اليابانية بعد. فلا غرو إذا ظلّت جوانب كثيرة من عالم نجيب محفوظ الغني مجهولة عند اليابانيين حتى الآن، رغم شهرة اسمه ولا سيما بعد حصوله على جائزة نوبل.

إنّ هذا العدد القليل لأعمال محفوظ المترجمة يعكس، في اعتقادي، جانبين: الأول هو واقع ثقافة الترجمة في اليابان، والجانب الثاني هو كيفية اهتمام الشعب الياباني بالعالم العربي. أما الجانب الأول فأعني به التحيز الشديد للثقافات الغربية في مقابل التجاهل الكبير للثقافات الأخرى، ربما ما عدا الثقافتين الصينية والكورية. ويمكننا أن نرى هذا الخلل في التوازن، بوضوح، في الأرقام التالية لأعداد الكتب المترجمة إلى اللغة اليابانية من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٨: حيث بدأت تصدر سلسلة (الروايات العربية المعاصرة) المذكورة أعلاه. إذ بلغ عدد الكتب الإنجليزية التي ترجمت إلى اليابانية في هذه الفترة، حسب إحدى الإحصائيات، ٧,٩٥٧ كتابا، والكتب الفرنسية

١,٦٣٧ كتابا، والكتب الألمانية ١,٣٣٨ كتابا، والكتب الروسية ٥٦٧ كتابا، بينما بلغ عدد الكتب العربية المترجمة إلى اليابانية ١٢ كتابا فقط، وهو ما يشكل ٠,٠١ بالمائة من مجموع الكتب الأجنبية المترجمة إلى اليابانية في تلك الفترة، والتي يبلغ عددها ١٢,٥٢٣ كتابا[٤]. أضف إلى ذلك ما تدل عليه إحصائيات منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) والخاصة بأعداد الكتب المترجمة إلى اليابانية في الفترة ما بين عامي ١٩٧٩ و٢٠٠٢. فعدد الكتب العربية منها ٦١ كتابا فقط من العدد الكلي، وهو ٨٩,٧٣٨ كتابا، بينما بلغ عدد الكتب الإنجليزية ٧٠,٠٣٦ وعدد الكتب الفرنسية ٦,٨٤٧ وعدد الكتب الألمانية ٦,١٧٢ وعدد الكتب الروسية ١,٣١٣[٥]. هذا وهناك إحصائية أخرى تبين أعداد الكتب المترجمة إلى اليابانية في مجال الأدب بالتحديد في عام ١٩٩١. ونرى في هذه الإحصائية أنّ الكتب المصنفة في الأدب الإنجليزي والأمريكي يبلغ عددها ١,٣٠٣ من مجموع الكتب الأدبية المترجمة إلى اليابانية في ذلك العام، والتي يبلغ عددها ١,٦١٥، مع ملاحظة أن ٥٢٥ كتابا منها صدر في سلسلة (Harlequin Romance: روايات هارليكوين) الغرامية الشهيرة. والكتب العربية التي ترجمت إلى اليابانية في هذا المجال لا يعرف عددها في هذه الإحصائية، إذ ليس فيها خانة تحمل عنوان (الأدب العربي)، وإنما هناك عنوانان آخران ربما كان الأدب العربي مدرجًا تحت أحدهما، أي (الأدب الصيني والآداب الشرقية) و(الآداب الأخرى)، الأول منهما يحتوي ٧٧ كتابا (ويقدّر أن تكون الأغلبية منها كتبا صينية)، والثاني ٩ كتب[٦]. هذا هو واقع ثقافة الترجمة في اليابان التي يقال أحيانًا إنها من أنشط الدول في السعي لترجمة الكتب الأجنبية.

أما الجانب الثاني وهو المتعلق بكيفية اهتمام الشعب الياباني بالعالم العربي، فالمقصود به هو قلة الاهتمام بالأدب العربي عند المهتمين بالشؤون الشرق أوسطية والعربية في اليابان. وينعكس هذا، إلى حدّ ما، على توزيع مجالات التخصص بين أعضاء الجمعية اليابانية للدراسات الشرق أوسطية، التي تأسست في عام ١٩٨٥. فمن بين أعضاء الجمعية الذين بلغ عددهم الإجمالي ٥٧٢ عضوا في أبريل ٢٠٠٥، كان عدد المتخصصين في الأدب ٢٤ فقط وهو يشكل نسبة ضئيلة قدرها ٤,٢ بالمائة، مع العلم أنّ عدد المتخصصين بالأدب العربي منهم حوالي ١٠ فقط، في حين يمثل المتخصصون في علم التاريخ أكبر فئة في الجمعية، إذ يصل عددهم إلى ٢٠٣، أي ما يشكل ٣٥,٥ بالمائة من عدد الأعضاء الإجمالي.وأعداد المتخصصين في كل من دراسات المناطق (area studies) وعلم الأنثروبولوجيا والعلاقات الدولية هي ٥٥ ثم ٤٩ و٤٨ عضوًا على التوالي[٧].

وبالتالي فمن الطبيعي أن يكون تلقي أدب نجيب محفوظ، بل الأدب العربي عامةً، محدودًا للغاية عند الجمهور القارئ في اليابان، باستثناء كتاب (ألف ليلة وليلة) الذي تمت ترجمته الكاملة عن اللغة العربية (طبعة كلكتا الثانية) عام ١٩٩٢[٨].

كما يبدو أنّ اتجاهات النقد الأدبي في الوقت الراهن لا تشجع الإقبال على كاتب مثل نجيب محفوظ، على الأقلّ في اليابان. فالنقاد اليابانيون يتناولون الأدب العربي المعاصر، إذا ما تناولوه، في أطر نقدية تتصل بدراسات ما بعد الاستعمار (postcolonialism) أو النسوية (feminism) في معظم الأحيان. ويتجهون، مثلا، إلى الطيب صالح أو غسان كنفاني أو نوال السعداوي من بين الكتاب العرب الذين تُرجمت بعض أعمالهم إلى اليابانية، وذلك في مقابل قلة اهتمامهم بنجيب محفوظ. وقد يكون السبب في ذلك تأثير النقد الغربي، أو بالتحديد، الأمريكي المباشر عليهم. فعلى سبيل المثال، يتحدث إدوارد سعيد وغاياتري سبيفاك وغيرهما عن الطيب صالح أو غسان كنفاني في مؤلفاتهم بشكل إيجابي. والإقبال على مؤلفات سعيد وسبيفاك في اليابان كبير جدًا. أما نجيب محفوظ فيتخذ إدوارد سعيد، عندما يذكر أعماله، موقفًا محايدًا منه في بعض الأحيان وموقفًا محيّرًا في أغلب الأحيان، مع احترامه للدور الكبير الذي لعبه نجيب محفوظ في

تطوير الرواية العربية الحديثة. وربما استطعنا تفسير موقف إدوارد سعيد هذا ببعده أو نفوره من الهوية الثابتة والارتباط الشديد بالمكان الواحد، اللذين يتميز بهما عالم نجيب محفوظ[9]. والجدير بالذكر أن إدوارد سعيد قد توصل في نهاية المطاف من حياته إلى فكرة أو فلسفة فريدة تقول إنّ الهوية هي مجموعة من التيارات الجارية وليست بالمكان المثبت أو مجموعة ثابتة من الأشياء[10].

وهناك عوامل أخرى كثيرة قد أدّت إلى قلة الاهتمام بأدب نجيب محفوظ أو الأدب العربي الحديث بشكل عامّ في اليابان، منها قلة القادرين على قراءة اللغة العربية، والذين لا يمكن نقل الكتب العربية إلى اليابانية دونهم أصلا. وفي الواقع ليست أعمال نجيب محفوظ فقط التي لم تحظ باهتمام كافٍ، بل يصدق هذا الموقف على أعمال كل من طه حسين وتوفيق الحكيم وحتى يوسف إدريس، فهم ليسوا أكثر حظًا من محفوظ[11]، ناهيك عن كتّاب الأجيال الجديدة. ولكنّي لن أسهب في هذا الموضوع أكثر من هذا الحد.

مهما يكن من أمر فيمكننا القول بأنّ الأمل المنشود الذي أعرب عنه الكاتب الروائي الياباني أوتوهيكو كاغا Otohiko Kaga (١٩٢٩-) عقب حصول محفوظ على جائزة نوبل لم يتحقق حتى الآن إلا لدرجة محدودة للغاية، إذ قال الكاتب الياباني، بعد أن أثنى على (بين القصرين) بأنها من أحسن أنواع الأدب الواقعي، إنّه يأمل أن تتبعها ترجمة أعمال أخرى لنجيب محفوظ[12].

- ٢ -

لقد جاءت المقالات الرائدة عن نجيب محفوظ في اليابان على أيدي المترجمين لأعماله. وعلى حد علمي فإنّ أول مقالة يابانية تناولت نجيب محفوظ بشيء من التفصيل هي (الأدب المعاصر في مصر: مع التركيز على عالم نجيب محفوظ) عام ١٩٧٢ بقلم هاروؤو هاناوا Haruo Hanawa (١٩٣١-)[13]. ثم تلتها عدة مقالات لأوسامو إيكيدا Osamu Ikeda (١٩٣٣-) وأكيهيرو تاكانو Akihiro Takano (١٩٥١- ٢٠٠٤)[14]. غير أنّ هذه المقالات، وبعض المقالات الأخرى التي نُشرت في الفترة الأولى من دراسة نجيب محفوظ في اليابان، كانت أشبه بمقالات تعريفية عامة بنجيب محفوظ شخصًا وعملا منها بدراسات تخصصية في أعماله. ولذلك فلن أخوض في تفاصيلها هنا خوفًا من تكرار ما هو معروف ومسلم به عند القراء العرب. بل سأكتفي بالإشارة إلى ريادتها في هذا المجال وأهمية الدور الذي أدته في تعريف الجمهور القارئ والمهتمين بالشؤون الشرق أوسطية والعربية في اليابان بنجيب محفوظ.

بعد مرحلة التعريف هذه، وابتداءً من عام ١٩٩٠، بدأت تظهر مقالات أكثر تخصصًا في أدب نجيب محفوظ، وإن كانت من إنتاج باحثَين اثنين فقط. وهما كوميكو ياغي Kumiko Yagi (١٩٥٨-) ويوشياكي فوكودا Yoshiaki Fukuda (١٩٦٩-) كاتب هذه السطور.

وسأخصص الصفحات التالية لتقديم بحوثهما ولو بإيجاز شديد، لكي يتعرف القارئ العربي على بعض وجهات النظر اليابانية في أدب نجيب محفوظ. ومع أنني لست متأكدًا مما إذا كانت هذه البحوث تتضمن تفسيرات أو اكتشافات جديدة أو مقبولة بالنسبة إلى القراء العرب، فأظن أنه لا بأس للقارئ العربي، على أية حال، أن يتعرف على تلقي نجيب محفوظ في بلد من بلاد الشرق الأقصى: كيف يقرأون أعماله الأدبية، أو بأي جانب من جوانب أدبه يهتمّون ؟

كوميكو ياغي أستاذة بجامعة طوكيو للدراسات الأجنبية وقد حصلت على الدكتوراه في العلوم الدينية من جامعة هارفارد في الولايات المتحدة. وكما يدل عليه عنوان رسالتها للدكتوراه، يحتل نجيب محفوظ بؤرة اهتمامها بشكل خاصّ، وقد كتبت عنه أكثر من عشر مقالات بالإضافة إلى رسالتيها للماجستير والدكتوراه[15]. وتدور بحوثها عن نجيب محفوظ حول ثلاثة محاور

رئيسية: رؤية محفوظ للإسلام مع التركيز على ثلاثة محاور وهي: الجانب الصوفي، والقومية المصرية، والمرأة. وغني عن القول بأنّها تقرأ أعمال نجيب محفوظ في كل هذه المحاور الثلاثة من منظور الباحثة في العلوم الدينية أو علم الاجتماع الديني.

تتتبع ياغي مسيرة نجيب محفوظ الفكرية بدءًا من إيمانه بالعلم والعقلانية والقومية المصرية في شبابه، إلى ميله للتراث الإسلامي فيما بعد. وتُوجّه اهتمامها نحو التصوف أو الصوفية الاشتراكية، كما يقول نجيب محفوظ، اهتمامًا خاصًا. وتؤكد أنّ محفوظ يرى في التصوف التسامحَ الديني والتراثَ الإسلامي الذي يضمن الحرية العقلية، وبالتالي يأمل أن يلعب التصوف دورًا محفزًا في عملية نقل الأفكار الغربية الحديثة وتحويلها إلى داخل الإطار الإسلامي ثم تسويغها للشعب المصري؛ وذلك لأن للتصوف جانبًا شعبيًا يرتبط بالعادات والتقاليد المصرية الخاصة، ويمكن أن يربط بين الانتماء المصري الذي يتمسك به نجيب محفوظ والانتماء الإسلامي الذي لا يمكن مخاطبة الشعب دونه. وتقول ياغي: "هكذا، بالتصوف، يمكن الحفاظ على الهوية المصرية (التي يلعب فيها الإسلام دورًا كبيرًا)[16]، مع السير قدمًا في تحديث المجتمع المصري، اعتمادًا على القومية القطرية والليبرالية اللتين هما عمودا فكره (= محفوظ). إنّ الصوفية الاشتراكية هي ثمرة من ثمار محاولة البحث عن طريق التحديث المتأصل في المجتمع المصري"[17].

أما المرأة فتقول عنها ياغي إنّ نجيب محفوظ يجعلها في بعض أعماله رمزًا لربط الماضي بالمستقبل في المجتمع المصري فهي التي تحافظ على التراث من جهة، وتنتج، بوصفها أما، الأجيال القادمة التي تصنع المستقبل من جهة أخرى[18].

ولياغي، أيضًا، مقالة عن الجدل الذي أحدثه انتقاد الواعظ المصري الشيخ عبد الحميد كشك لـ(أولاد حارتنا)[19]. وتشير ياغي في هذه المقالة إلى أنّ الشيخ كشك خصّص أكثر من نصف كتابه، (كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا، القاهرة: المختار الإسلامي، د.ت.)، لأشياء لا تمتّ إلى العمل الأدبي بصلة مباشرة، وترى أنه يطنب في الكلام عن خطر التأثير الغربي، وإهمال تعليم اللغة العربية والتعليم الإسلامي، وانحطاط مكانة العلماء ...إلخ، ثم يعقد المقارنة بين صور الأنبياء في (أولاد حارتنا) وبينها في النصوص الدينية وينتقد الأولى، دون أن يتناول شخصية (عرفة) الرامزة إلى العلم الحديث بعمق، وهي الشخصية التي يبدو من الوهلة الأولى أنها تثير جدلا ساخنا عند العلماء. ويفهم أن هدف الشيخ كشك من وضع هذا الكتاب، على حد قول ياغي، هو الدفاع عن قداسة النصوص الدينية والحفاظ على مكانة العلماء بوصفهم المرجعية الوحيدة في العلوم الإسلامية.

-٣-

إن الموضوع الرئيسي الذي يركز عليه "فوكودا" فيما يتعلق بدراسة نجيب محفوظ هو تصوير الزمان والمكان في أعماله الروائية. وبعد أن تناول الزمكان في روايات محفوظ وقصصه القصيرة في الستينيات[20]، اتجه فوكودا إلى موضوع أكثر تحديدًا وهو الفضاء الديني في روايات نجيب محفوظ، وقد كتب رسالته للدكتوراه وثلاثَ مقالات حول هذا الموضوع[21] الذي يتضمن مجموعة من الأسئلة، وهي: كيف يصور نجيب محفوظ مدينة القاهرة في أعماله الأدبية أو كيف يحوّل مدينة القاهرة الواقعية إلى مدينته الخيالية في معظم أعماله، أو الأسطورية في بعض أعماله، وما هي خصوصية العالم المحفوظي فيما يتعلق بالفضاء والمكان، أو ما هي المبادئ الأساسية التي تكوّن وتنظّم العالم المحفوظي. وتناول فوكودا مثل هذه الموضوعات مع علاقتها بإيديولوجية محفوظ الفكرية والسياسية. ولأنّ مضامين هذه البحوث تتشابك مع بعضها بعضا، فأودّ أن أتناولها هنا كلها وأعرض بعض ما جاء فيها من خطوط عريضة تختص بجوهر عالم نجيب محفوظ الروائي.

يقول فوكودا إنّ نجيب محفوظ كاتب يُظهر انتماءه القوي إلى العناصر المركزية في العالم العربي مثل (الوطن المصري)، و(العاصمة المصرية: القاهرة)، و(الإسلام)، و(جنس الذكور)، و(اللغة العربية الفصحى) ... إلخ، ولا يتجاوز هذه الحدود بشكل عامّ. وفي هذا، وعلى الأقل فيما يتعلق بتلك الأحياز، يمكننا القول بأنه كاتب محافظ وقد لا يثير اهتمام بعض نقاد اليوم الذين يميلون، فيما يحللونه من نصوص أدبية، إلى قراءة تفكك مثل هذه الأنظمة التقليدية المركزية التي ترتبط بـ(السلطة)، ويفضّلون الروايات التي تغري بمثل هذه القراءة التفكيكية. ولكن فوكودا يولي اهتمامًا خاصًا بهذه المركزية المحفوظية نفسها ومركزية مدينة القاهرة خاصةً ويحاول أن يتوصل، من جديد، إلى ما يكمن وراءها من أفكار ومبادئ تضمن هذه المركزية وتسندها، إذ رغم أن مركزية القاهرة في أعمال نجيب محفوظ شيء بدهي واضح ومسلّم به لدى جميع القراء، فإن البدهيات لا يُبحث فيها بشكل جدّي في بعض الأحيان لأنها، بكل بساطة، بدهيات. وكذلك، على حدّ قول فوكودا، مركزية القاهرة في أعمال نجيب محفوظ.

و يؤكد فوكودا الحقائق المعروفة عن أعمال نجيب محفوظ، وهي أنّ القاهرة المصوّرة فيها بمثابة العالم الشامل. وهذا لا يعني أنّ الأمكنة الأخرى خارج القاهرة غائبة عن أعماله غيابًا تامًّا، ولكنّها في أغلب الأحيان مجرّد أسماء لا أكثر، ولا تصبح مسرحًا تدور فيه القصة إلا نادرًا. بل تستخدم هذه الأمكنة رمزا يشير إلى معنى (اللاقاهرة) ويمكن أن نستبدل أي مكان آخر بها. إذ يقول رشدي في (خان الخليلي)، وهو أخو بطل القصة، عندما عاد من أسيوط إلى القاهرة، ردًا على سؤال أخيه الذي استقبله في القاهرة عما إذا ضاق ذرعًا بأسيوط: "كما ينبغي أن أضيق ذرعًا بأي مكان غير القاهرة!" (١: ٥٧٠)[٢٢] وعلى العكس من هذا تُمدح القاهرة ككل العالم الذي يجمع بين الشرق والغرب، والدين والدنيا: إذ يقول الشاب نفسه: "القاهرة نعمة من نعم الله، هي الدنيا والدين، الليل والنهار، الجحيم والجنة، والغرب والشرق" (١: ٥٧٠). وكذلك نجد مواقف أخرى كثيرة في أعمال محفوظ يعبر فيها عن مركزية القاهرة بأشكال مختلفة. والحالة الاستثنائية الوحيدة من المدن المصرية غير القاهرة التي أعطاها محفوظ صفة خاصة هي، كما هو معروف، مدينة الإسكندرية. ولكنها هي أيضًا، مكان لا معنى له إلا بخلفية القاهرة[٢٣]، ودورها الوحيد هو أن تستكمل القاهرة (=العالم) كالمنفى أو المفر من المكان الذي يُصنع فيه التاريخ. ونجد أدل الأمثلة على هذا في روايتي (السمان والخريف) و(ميرامار). وبطبيعة الحال، كل هذه الحقائق مرتبطة بتجربة الكاتب نفسه في حياته الواقعية التي لم تتجاوز حدود القاهرة إلا فيما ندر (باستثناء الإسكندرية حيث كان يقضي عطلاته الصيفية).

ويرى فوكودا أن العوامل التي تُقيّد تحركات الشخصيات المحفوظية متنوعة. ويشير، أولا، إلى العوامل الاقتصادية والاجتماعية. ويجد خير أمثلة لهذا في (القاهرة الجديدة) و(الثلاثية)، ففي هذه الروايات يبقى البطل في القاهرة يقضي صيفًا حارًا بينما ينتقل أصدقاؤه الأثرياء كلهم إلى الإسكندرية. وبمجرد ذكر كلمة (الإسكندرية)، يتأكد الفرق الحاسم بين الطبقات الاجتماعية. ويعظم هذا الفرق في (الثلاثية) حتى تُعقد المقارنة بين أوربا والقاهرة. ففي (قصر الشوق) يقول حسين: (وغدًا تكون ملهاتي التنقل ما بين باريس وبروكسل)، فيخاطب كمال نفسه: "وتتنقل أنت ما بين النحاسين والغورية" (٢: ٧٤٩). ويرى فوكودا في مثل هذه المشابهة التي تفوه بها كمال في موقف مثير للشفقة، بذرةً تنمو لتصبح فيما بعد عالمًا مصغّرًا متكاملا بذاته وهو الحارة والبيئة المحيطة بها. هذا بالنسبة إلى العوامل الاقتصادية. أما العوامل الاجتماعية فيذكر فوكودا بعض الشخصيات النسائية التي لم تكن تملك حرية التنقل حتى في القاهرة نفسها كأمينة أو حميدة في بداية كل من (الثلاثية) و(زقاق المدق) على التوالي. والجدير بالذكر أنّ كلتيهما تتجاوز

الحـدود الجغرافية التي وُضعت داخل المدينة، مع تطوّر القصة، ولكنّها لا تخرج من حدود القاهرة بالطبع.

وبالإضـافة إلى هـذه العوامـل الخارجـية، هـناك عوامـل داخلـية أو نفسـية أيضًـا. أي أنّ الشخصـيات الرئيسـية في أعمـال نجيـب محفـوظ تتشـبث بالقاهـرة بإرادتهـا الداخلـية، بل تكره الـتحرك خارجهـا. فـيقول الـراوي في (خان الخليلي) عن بطل الرواية: "ولم يكن استقل قطارًا قط ولا غـادر حـدود القاهـرة، ولا هزته رغبة في يوم ما إلى الارتحال والسفر، فتخيل السجن أخف من الإقامـة في بلـد نـازح. ولا شـك أن جفوله من ملاقاة العالم الخارجي هو الذي بث في روحه كراهية الأسـفار، ولكـنه كـان يفسـر تلـك الكراهـية — كعادته في تفسير كل ما له شأن بسلوكه وطباعه — بأنهـا سـجية المفكـر الـذي يحب المعنويات ويزهد في المحسوسـات" (١: ٥٦٩). ويرث هذه الصفة نفسـها كمـال عـبد الجواد في (الثلاثية)، الذي يتمثل فيه جانب كبير من شخصية المؤلف على ما يذكـر محفـوظ نفسـه، ويتخذ موقفًا سلبيًا جدًا من التجول في الدنيا – على عكس ما يتمناه صديقه حسـين – فـيقول لنفسـه: "لـيس مـن الضـروري أن تسيح كما يود حسين أن يسيح كي تلقى متع الحـواس والعقـل والروح، فمن الجائز أن تفوز بكل أولئك في لحظة خاطفة دون أن تبرح مكانك!" (٢: ٦٦٦)، ويقتنع بـ"الرحلة الروحية"(٢: ٦٧٤)، فهو "مطبوع على حب الاستقرار" (٢: ٦٧٤) حتى إنه يود "لو كان من الميسور أن يطوف بي العالم حيث أنا!" (٢: ٦٧٥).

لا يـنفي فوكـودا وجـود بعـض الشخصـيات الـثانوية الـتي تتجاوز حدود القاهرة، بل حتى مصـر، ولكـنّه يذكـر أنّ هـذه الشخصـيات كـلها بمثابة الغرباء في عالم نجيب محفوظ، والراوي لا يـتابعها عـندما تغادر الحدود، فالكاميرا مثبتة دائمًا داخل الحدود لا تتحرك لتتجاوزها. إن العالم المحفوظـي عـالم مصـغر متكامل بذاته ولا يحتاج الساكن فيه إلى الخروج منه حتى يكتشف الدنيا. ومـن السـخرية أنّ الشخصية الرحالة عكلة في (حكايات حارتنا) كان يتساءل: "أين جبال الواق؟" و"أيـن سور الدنيا؟ وإذا أطل الإنسان منه فماذا يجد؟" (٤: ٥٩٧) فيموت ميتةً غريبةً أمام التكيّة، الـتي تقـع بجانـب "سـور" المديـنة. ومن المؤكد أنّه إذا ما أطل من هذا السور وجد القرافة والخلاء المـتدّ تحـت سـفح "الجـبل". ويصـدق هـذا الموقـف نفسه على ما دار، في (ليالي ألف ليلة)، بين سندباد الرحالة والشيخ الصوفي الذي لا يبرح مكانه ولا يهتم بـ"ما رأت عيناه وسمعت أذناه" (٥: ٤٦٧) ولا يحـتاج إلى التـنقل؛ لأنه يعرف أنه غريب في الدنيا وهو في الوطن. وكذلك ليست (رحلة ابـن فطومـة) عمـلا اسـتثنائيًا مخالفًا لهذه المبادئ؛ إذ إنّ هذه الرحلة، في الحقيقة، أقرب إلى أن تكون رحلة فكرية وروحية تحدث في عقل الإنسان منها إلى أن تكون رحلة جغرافية واقعية.

يقـول فوكـودا إن هـذه النزعة إلى العالم المصغر عند محفوظ قد تبلورت في (الحارة) في (أولاد حارتـنا)، و(حكايـات حارتـنا)، و(ملحمة الحرافيش) ...إلخ. ويشرع في البحث عن أصول بعض المعالم الأسطورية في جغرافية هذه الحارة: كيف نشأت هذه المعالم في مخيّلة نجيب محفوظ؟ ويقدم فرضيةً مفادهـا ما يأتي: إنّ جذور المعالم الأسطورية التي تقع فيما بين الخلاء والحارة ترجع، ولو جزئيًا، إلى (الثلاثية) التي تحتلّ قمة المرحلة الواقعية لإبداع نجيب محفوظ.

في (الثلاثـية) يعشـق كمـال عـبد الجواد عايدة شدّاد، أخت صديقه الحميم حسين، ويتردد عـلى سـراي آل شـدّاد الـتي كانـت تقع على حافة العباسية الشرقية بجوار الصحراء. ولكن عايدة تـتزوج رجـلا آخـر وترحل إلى أوربا، وبعد ذلك تصبح بالنسبة إلى كمال رمزًا للمعبود الذي لا نصل إلـيه أبدًا. وكما هو معروف، أُخذت شخصية عايدة من فتاة واقعية أحبها محفوظ في شبابه الأول، وكـان لهـذا الحـب الأول أثـر كـبير في نفسـه إلى درجة أنه صوّر شخصيتها الخيالية مرة أخرى في (المـرايا) في شخصـية صـفاء الكاتـب. وفي كلـتا الحالـتين — عايدة وصفاء — يقترب هذا الحب من العشـق الصـوفي؛ إذ إنّ راوي (المـرايا) هـو "مجـنون صـفاء" كمـا تصـير شخصـية المحـبوبة "إلهـًا"

و"معبودةً" و"كعبةً" و"محرابًا"، وتُدعى زيارة كمال لسراي آل شداد "حجًا". كما أن هناك شبهًا كبيرًا بين معالم السراي وحديقتها الخلفية والممر الجانبي المفضي إلى الحديقة والنافذة المطلة على هذا الممر، والتي يطالع منها وجه عايدة، والصحراء الممتدة وراء السراي من جهة، وبعض معالم (الحارة) في (ملحمة الحرافيش): التكية وحديقتها والممر الضيق والخلاء من جهة أخرى، وإن كان الموقع انتقل من العباسية إلى القاهرة القديمة. وعلى هذا فيقول فوكودا إنه من الممكن أن نزعم أنّ شخصية عايدة قد تكون تحولت إلى الشخصية الصوفية الأسطورية، الشيخ الأكبر (أو الشيخ الكبير) في بعض أعماله اللاحقة.

ثم يشير فوكودا إلى دور (حكايات حارتنا)، التي تَظهر فيها معالم حارة (ملحمة الحرافيش) نفسها تقريبًا، كالجسر الذي يربط بين العالم الواقعي المتمثل في (الثلاثية) والعالم الأسطوري المتمثل في (ملحمة الحرافيش)، مؤكدًا أنّ تجربة الطفولة، بعد أن تستقر في قاع الذاكرة، تصبح قاعدةً لأنظمة الرموز الأسطورية لكلّ فرد. وهكذا يتوصل فوكودا إلى نتيجة بحثه، وهي أنّ ذكرى الحب الأول لنجيب محفوظ نفسه نُقشت في (الثلاثية) مع الحقائق التاريخية والعناصر الخيالية. ثم — بلا وعي المؤلف أو بوعيه — نُقلت المعالم المحيطة بسراي آل شدّاد إلى (حكايات حارتنا)، التي تصوّر المناظر الأولى في طفولة الراوي المحفوظي، فتحولت إلى الفضاء المقدس في الحدود الشرقية للقاهرة القديمة. وفي النهاية انتقلت هذه المعالم إلى (ملحمة الحرافيش) كمكوّنات الفضاء الأسطوري.

وبالختام يقول فوكودا إنّ ما يضمن للقاهرة المحفوظية أن تكون عالمًا شاملا هو: المركزية السياسية (العاصمة المصرية)، الخصوبة التاريخية والتنوع التاريخي (التراث المعماري وحضور الزمن الذي يكاد يساوي تاريخ الحضارة الإنسانية)، وجود الوطن الذي لا يتزعزع ("لا بدّ يومًا أن يعود الإنسان إلى حارته"– ملحمة الحرافيش: ٤: ٩١٦)، القيود الاقتصادية (= عدم القدرة على التحرك)، الرضا التامّ عن البيئة المدينية (= الرغبة عن التحرك)، النزعة الصوفية والروحية (= عدم ضرورة التحرك)... إلخ. وبوجود القرافة والصحراء الشرقية أو الخلاء، يتحقق التواجد الحميم بين الحياة والموت – التراث المصري المألوف منذ عصر الفراعنة – وهو ما يعطي عمقًا فكريًا للقاهرة المحفوظية. إنّ نجيب محفوظ أبدع نموذجًا مثاليًا للمدينة، وهو يستغل السياقات الثقافية والتاريخية والجغرافية لمدينة القاهرة استغلالا كاملا. ولذا فيمكننا أن نقول، على حد تعبير فوكودا، بأنّ مدينة القاهرة هي التي ولدت هذا الكاتب[٢٤].

* * *

ما قدّمته أعلاه هو تناول موجز لبعض وجهات النظر اليابانية في أدب نجيب محفوظ. وهناك، طبعًا، تفاصيل كثيرة لم أستطع أن أتعرض لها في هذه المقالة القصيرة، كما أخشى أن أكون قد ظلمت بعض المقالات المتميزة التي لم أنتبه لها أو فاتتني ميزتها لقصر نظري. وكذلك أطلب من القارئ أن يصفح عنّي إن كنت قد خصّصت لوجهة نظري مساحة أكبر مما تستحقه على حساب الباحثين الآخرين. ولكن كلي أمل في أن يجد القارئ في هذه المقالة ما يفيده للتعرف على واقع تلقي نجيب محفوظ في اليابان.

وتبقى كلمة أخيرة قبل أن أختم هذه المقالة التعريفية القصيرة. وهي أنّ الكاتب نجيب محفوظ شأنه شأن كل كاتب، له جاذبية ومحدودية في آن واحد. وكما يشير إليه نوبوآكي نوتاهارا Nobuaki Nutahara (١٩٤٠–)، الباحث الرائد في الأدب العربي الحديث في اليابان، تتجلى هذه المحدودية، على سبيل المثال، عندما نقارن بينه وبين نوال السعداوي أو يوسف إدريس في تصوير المرأة: فينقص المرأة المحفوظية، بخلاف المرأة السعداوية أو الإدريسية، ما يهزّ الأمر الواقع في المجتمع المصري من تأجج الروح النقدية والدينامية[٢٥]. ولكن صحيح أيضًا أنّ

لأعمال نجيب محفوظ قيمة تاريخية تفوق كل هذه المحدودية. ولا ينفي هذا نوتاهارا نفسه. فأعمال نجيب محفوظ، كما يقول المرحوم تاكانو، هي قاعدة الرواية المصرية المعاصرة ولا نستطيع دونها أن نقيّم أعمال الكتاب الآخرين[٢٦]. وعلى هذا فلا شك أنّ على اليابانيين أن يترجموا أكبر عدد ممكن من أعمال نجيب محفوظ الرئيسية، وذلك في أسرع وقت ممكن.

الهوامش :

(١) استعرت هذا العنوان من كتاب (نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي) لأحمد الخميسي، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، د.ت. وبهذه المناسبة فإني أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى رئيسة تحرير مجلة (فصول) الغراء الأستاذة الدكتورة هدى وصفي وإلى الدكتور سامي سليمان أحمد، الأستاذ المساعد بجامعة القاهرة الذي كان يشغل منصب الأستاذ الزائر بجامعة أوساكا للدراسات الأجنبية في اليابان، وذلك في الفترة من أبريل ٢٠٠٤ حتى مارس ٢٠٠٦، لإتاحة الفرصة لي لنشر هذه المقالة المتواضعة ها هنا.

(٢) صدرت هذه السلسلة (نفدت من السوق حاليا) عن دار (كاواديه شوبو شينشا)، طوكيو، عام ١٩٧٨–١٩٨٠، وهي تضم، إضافةً إلى (بين القصرين)، الروايات الآتية: (صيف إفريقي) لمحمد ديب، (الأفيون والعصا) لمولود معمري، (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، (عصفور من الشرق) وقصص أخرى لتوفيق الحكيم، (موسم الهجرة إلى الشمال) و(عرس الزين) للطيب صالح، (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) وقصص أخرى لغسان كنفاني، (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي، و(شجرة البؤس) لطه حسين.

(٣) هذه القصص القصيرة هي: (همس الجنون)، (حنظل والعسكري)، (زعبلاوي)، (القهوة الخالية)، (قبيل الرحيل)، (الحاوي خطف الطبق)، (العريس)، و(أهل القمة). ولمعرفة المزيد عن تفاصيل أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى اليابانية، انظر الببليوغرافيا الملحقة بذيل هذه المقالة.

(٤) (Kaigai Kouhou Kyoukai (Japan Center for Intercultural Communications) ed., *Waga Kuni Kaigai Kouhou Katsudou no Sougou Senryaku Kenkyuu* (دراسة استراتيجية شاملة للنشاطات الإعلامية اليابانية في الخارج), Tokyo: Kaigai Kouhou Kyoukai, 1986 (باليابانية), p. 27.

(٥) المصدر:

Unesco, *Index Translationum* [http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html].

(٦) Miyata Noboru, *Shin Hon'yaku Shuppan Jijou: Chosaku-ken no Shuuhen* (الوضع الحالي لنشر الترجمة: على هامش حقوق الطبع والنشر), Tokyo: Nihon Editaa Sukuuru Shuppan-bu, 1995 (باليابانية), pp. 162-167.

(٧) المصدر:

Nihon Chuutou Gakkai (Japan Association for Middle East Studies), *Nihon Chuutou Gakkai 20-nen no Ayumi* (مسيرة الجمعية اليابانية للدراسات الشرق أوسطية على مدى ٢٠ عاما: باليابانية [http://wwwsoc.nii.ac.jp/james/ayumi_index.html].

(٨) أنجز هذه الترجمة المستشرقان *اليابانيان الرائدان*، شينجي مايجيما (١٩٠٣– ١٩٨٣) وأوسامو إيكيدا (١٩٣٣–). وكان قد سبق أن صدرت ترجمات يابانية أخرى للكتاب عن الترجمات الإنجليزية والفرنسية منذ القرن التاسع عشر.

(٩) انظر، على سبيل المثال: Edward Said, "Goodbye to Mahfouz," *London Review of Books*, 8 December, 1988, pp. 10-11.

([10]) Daniel Barenboim and Edward Said; Ara Guzelimian ed., *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*, New York: Vintage Books, 2004, p. 5.

(١١) على سبيل المقارنة أذكر هنا أعمالهم المترجمة إلى اليابانية، دون أن أكرّر ما سبق ذكره آنفًا: أما طه حسين فترجمت له رواية السيرة الذاتية (الأيام) الجزءان الأولان عام ١٩٧٦ (نفدت)، و(في الشعر الجاهلي) عام ١٩٩٣ (نفد). أما توفيق الحكيم فترجمت له مسرحية (نهر الجنون) عام ١٩٧٤ (الكتاب الذي نشرت فيه نفد)، رواية (يوميات نائب في الأرياف) عام ١٩٧٥ (طبعة محدودة وُزّعت على بعض المؤسسات العلمية)، و(عودة الوعي) عام ١٩٧٦ (طبعة محدودة وزعت على بعض المؤسسات العلمية). أما يوسف إدريس فترجمت له قصة (أرخص ليالي) عام ١٩٧٦ (نشرت في مجلة علمية)، مسرحية (جمهورية فرحات) عام ١٩٧٨ (نشرت في مجلة أدبية)، رواية (الحرام) عام ١٩٨٤ (نفدت)، رواية (العسكري الأسود) وقصة (بيت من لحم) عام ١٩٩١ (نشرتا في كتاب يضم قصصا وروايات من الصين وآسيا وإفريقيا).

(12) *Asahi Shinbun Yuukan* (جريدة آساهي، الطبعة المسائية), 17 October, 1988, p. 11.

(١٣) دبلوماسي سابق متخصص في الشؤون العربية وقد ترجم (السمان والخريف)، و(بين القصرين)، وبعض القصص القصيرة لمحفوظ بالإضافة إلى مختارات من ديوان أبي نواس.

(١٤) إيكيدا هو رئيس سابق لجامعة أوساكا للدراسات الأجنبية وقد ترجم (الكرنك) لمحفوظ. وله ترجمات أخرى كثيرة فردية وجماعية من اللغة العربية إلى اليابانية أهمها: (معاني القرآن الكريم)،و كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ،و (رحلة ابن جبير)، وكتاب (الفخري) لابن الطقطقى، و(ألف ليلة وليلة) إلخ. أما المرحوم تاكانو فكان باحثا في الأدب العربي المعاصر وقد ترجم (السراب) وقصتين قصيرتين لمحفوظ وهما (العريس) و(الخاوي خطف الطبق). كما ترجم (السحر الأسود) و(مشكلة الكابوس) لشفيق مقار، و(التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ) لمحمد مستجاب، و(الطوق والإسورة) ليحيى الطاهر عبد الله، وأصدر كتابًا يضم كل هذه القصص بعنوان (السحر الأسود: مختارات من قصص صعيد مصر)، طوكيو: دايسان شوكان، ١٩٩٤. ولتفاصيل عناوين مقالاتهما عن نجيب محفوظ، راجع الببليوغرافيا الملحقة بذيل هذه المقالة.

(١٥) انظر الببليوغرافيا. وهي تشمل بحوثها الرئيسية عن نجيب محفوظ إلا رسالة الماجستير التي هي أيضا عن نجيب محفوظ. فلضيق الوقت المتاح لي قبل موعد تقديم هذه المقالة، لم أتمكن من معرفة عنوانها. وكذلك لم أتمكن من الاطلاع على رسالتها غير المنشورة للدكتوراه وإنما استطعت أن أقرأ ملخصها فقط.

(١٦) الاستدراك الذي وضع بين القوسين هنا لكاتب هذه السطور.

(17) Kumiko Yagi (1991b: 145). See also: Kumiko Yagi (1990).

(18) Kumiko Yagi (1991c; 1994).

(19) Kumiko Yagi (1995b).

(20) Yoshiaki Fukuda (1996; 1997).

(21) Yoshiaki Fukuda (1999; 2000; 2002; 2005).

(٢٢) الأرقام الموضوعة بين القوسين تشير إلى المجلد والصفحة على التوالي من: نجيب محفوظ، (المؤلفات الكاملة)، ٥ مجلدات، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٠- ١٩٩٤.

(٢٣) راجع: محمود أمين العالم، "الإسكندرية في أدب نجيب محفوظ"، (أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)، القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٩٤، ص ص.٤٦٤ - ٤٧٠. وهي، في حد علمي، أروع مقالة عن إسكندرية نجيب محفوظ.

(٢٤) يحاول فوكودا بعد ذلك وصل هذه المبادئ الفضائية لعالم نجيب محفوظ بموقفه *السياسي والديني (الصوفي خاصةً)*. ولكن المكان هنا لا يتسع لذكر تفاصيل ذلك.

(25) Kumiko Yagi (1991c: 301-302).

(26) Akihiro Takano (1990: 64).

ببليوغرافيا

أولاً ـ أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى اللغة اليابانية (مرتبة زمنيا):

- (1974) "Hanzaru to Keikan ("حنظل والعسكري" من مجموعة (دنيا الله) ١٩٦٣)," tr. Kenji Sekine, *Shin-Nihon Bungaku* (الأدب الياباني الجديد), 29-7, pp. 34-40.

- (1974) "Kyouki no Dokuhaku ("همس الجنون" من مجموعة (همس الجنون) ١٩٤٨)," tr. Haruo Hanawa, Hiroshi Noma ed., *Gendai Arabu Bungaku-sen* (مختارات من الأدب العربي المعاصر), Tokyo: Souju-sha, pp. 87-96.

- (1976) *Wataridori to Aki* (السمان والخريف، ١٩٦٢), tr. Haruo Hanawa, Tokyo: Institute of Developing Economies (طبعة محدودة وُزّعت على بعض المؤسسات العلمية).

- (1978) *Arukarunakku* (الكرنك، ١٩٧٤), tr. Osamu Ikeda, Tokyo: Institute of Developing Economies (طبعة محدودة وُزّعت على بعض المؤسسات العلمية).

- (1978-79) *Bainaru-Kasurain* (بين القصرين: ١٩٥٦), tr. Haruo Hanawa, Tokyo: Kawade Shobou Shinsha.

- (1990) *Shinkirou* (السراب، ١٩٤٩؟), tr. Akihiro Takano, Tokyo: Daisan Shokan.

- (1991) "Hanamuko ("العريس" من مجموعة (الجريمة) ١٩٧٣)," "Tejina-shi ga Sara wo Ubatta ("الحاوي خطف الطبق" من مجموعة (تحت المظلة) ١٩٦٩)," tr. Akihiro Takano, Jirou Kawamura et al. eds., *Shuuei-sha Gyararii: Sekai no Bungaku* (سلسلة الآداب العالمية), Vol. 20, Tokyo: Shuuei-sha, pp. 1253-1261, 1263-1268.

- (2004) *Nagiibu Mafufuuzu Tanpen-shuu: Ejiputo Bungou no Sakuhin yori* (مختارات من القصص القصيرة للأديب المصري الكبير نجيب محفوظ), tr. Haruo Hanawa, Tokyo: Kindai Bungei-sha.

(يحتوي هذا الكتاب على: "زعبلاوي" من مجموعة (دنيا الله) ١٩٦٣، و"القهوة الخالية" من مجموعة (بيت سيء السمعة) ١٩٦٥، و"قبيل الرحيل" من المجموعة السابقة. و"الحاوي خطف الطبق" من مجموعة (تحت المظلة) ١٩٦٩، و"أهل القمة" من مجموعة (الحب فوق هضبة الهرم) ١٩٧٩.)

ثانيًا ـ رسائل ومقالات رئيسية عن نجيب محفوظ (مرتبة زمنيا):

- Haruo Hanawa (1972) "Ejiputo no Gendai Bungaku: Najiibu Mahafuuzu no Sekai wo Chuushin ni (الأدب المعاصر في مصر: مع التركيز على عالم نجيب محفوظ)," *Chuutou Tsuuhou*, 196, pp. 13-16.

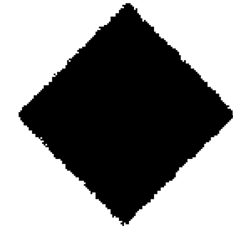
- Masao Abe (1974) "Arabu Bungaku to Eiga no Chouryuu: Mahafuuzu, Shahiin, Kanafaani (الأدب العربي والتيارات السينمائية: محفوظ، شاهين، كنفاني)," *Ajia*, 9-4, pp. 54-64.

- Osamu Ikeda (1976) "Nagiibu Mahafuuzu *Arukarunakku* ni Mirareru Naseru Taisei Hihan: Gendai Arabu Bungaku no Ichi Doukou (نقد النظام الناصري في (الكرنك) لنجيب محفوظ)," *Chuutou Sougou Kenkyuu*, 3, pp. 2-18.

- Akihiro Takano (1984) "Midakku Yokochou wo Yonde (بعد قراءة (زقاق المدق))," *Chuutou Kenkyuu*, 295, pp. 30-34.
- Osamu Ikeda (1986) "Ejiputo Shakai wo Egaku Nagiibu Mahafuuzu (نجيب محفوظ: مصور المجتمع المصري)," Shinji Maejima et al. eds., *Arabu to Isuraeru*, Tokyo: Gakusei-sha, pp. 106-130.
- Toshio Tomizuka (1988) "Chuutou e-no Shiten (16): Nagiibu Mafufuuzu to Nooberu Bungaku Shou (نجيب محفوظ وجائزة نوبل)," *Sekiyu Kaihatsu Jihou*, 79, pp. 8-13.
- Osamu Ikeda (1989) "Nooberu Shou Sakka Nagiibu Mahafuuzu Sunbyou (نبذة عن كاتب نوبل: نجيب محفوظ)," *Chuutou Kyouryoku Sentaa Nyuusu*, 13-11, pp. 34-40.
- Akihiro Takano (1989) "Nagiibu Mahafuuzu no *Sanbu-saku* ni Miru Rekishi Kijutsu: Dai-Issaku no *Bainaru-Kasurain* wo Chuushin ni (وصف التاريخ في ثلاثية نجيب محفوظ: مع التركيز على (بين القصرين))," *Rekishi Hyouron*, 470, pp. 98-103, 106.
- Shougo Fujii (1989) "Nagiibu Mafufuuzu *Gabaraawi no Ko-ra no Monogatari*: Panorama to Miniachuuru (رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ: بانوراما ومنمنمة)," *Gaikokugo Gaikoku Bungaku Kenkyuu*, 12, pp. 67-97.
- Akihiro Takano (1990) "Nagiibu Mahafuuzu Shiron (حول نجيب محفوظ: رؤية شخصية)," *Gendai no Chuutou*, 8, pp. 64-68.
- Kumiko Yagi (1990) "Nagiibu Mafufuuzu no *Shakai-shugi-teki Suufizumu*: Kindai-ka to Isuraamu (الصوفية الاشتراكية عند نجيب محفوظ: التحديث والإسلام)," *Toukyou Daigaku Shuukyou-gaku Nenpou*, 8, pp. 75-89.
- Kumiko Yagi (1991a) "Ejiputo Shakai no Kindai-ka to Aidentitii no Mosaku: Nagiibu Mafufuuzu no Baai (تحديث المجتمع المصري والبحث عن الهوية: في حالة نجيب محفوظ)," *Nihon Chuutou Gakkai Nenpou*, 6, pp. 67-94.
- Kumiko Yagi (1991b) "Nagiibu Mafufuuzu no Isuraamu-kan: *Shakai-shugi-teki Suufizumu* wo Megutte (رؤية نجيب محفوظ للإسلام: حول الصوفية الاشتراكية)," *Shuukyou Kenkyuu*, 64-4, pp. 144-145.
- Kumiko Yagi (1991c) "Nagiibu Mafufuuzu no Sakuhin ni Mirareru Josei-zou (صورة المرأة في أعمال نجيب محفوظ)," Isramu no Toshi-sei Jimukyoku ed., *"Isramu no Toshisei" Zentai Shuukai Houkoku-sho*, Tokyo: Daisan Shokan, pp. 291-302,311-312.
- Kumiko Yagi (1994) "Nashonaru Aidentiti to *Josei*: Nagiibu Mafufuuzu no Sakuhin no Josei Toujou-Jinbutsu wo Tooshite (الهوية الوطنية والمرأة: من خلال الشخصيات النسائية في أعمال نجيب محفوظ)," *Shuukyou Kenkyuu*, 68-2, pp. 125-145.
- Kumiko Yagi (1995a) "Nagiibu Mafufuuzu no *Rekishi-teki Sakuhin* ni Tsuite no Ichi Kousatsu: Ryoudo-teki Nashonarizumu no Bungaku-teki Hatsuro to-shite (دراسة في الروايات التاريخية لنجيب محفوظ: حول التعبير الأدبي عن الوطنية (القومية القطرية))," *Oriento*, 37-2, pp. 142-156.
- Kumiko Yagi (1995b) "Shousetsu *Waga Chounai no Kodomo-tachi* wo Meguru Ronsou ga Shimesu Mono: Ejiputo no Uramaa, Kishuku-shi ni-yoru Sakuhin Hihan (ما يدل عليه الجدال حول رواية (أولاد حارتنا): انتقاد العالم المصري عبد الحميد كشك للرواية)," *Toukyou Gaikokugo Daigaku Ronshuu*, 51, pp: 171-185.
- Yoshiaki Fukuda (1996) *1960-nendai ni Okeru Nagiibu Mahafuuzu no Chuuhen- Shousetsu to Sono Kouzou: Jikuukan no Hen'you* (روايات نجيب محفوظ القصيرة في الستينيات: أبنيتها والتحول الزمكاني), Unpublished M.A. Thesis, Oosaka Gaikokugo Daigaku.

- Shougo Fujii (1997) "Gabaraawi to Zaabaraawi no Aida (بين الجبلاوي وزعبلاوي)," *Sekai-Bungaku*, 3, pp. 171-234.
- Yoshiaki Fukuda (1997) "Gendai Arabu no Menippea Shousetsu: Mahafuuzu no *Nairu no Ue no Oshaberi* Saidoku (رواية مينيبية في الأدب العربي المعاصر: إعادة قراءة لـ(ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ)," *Oriento*, 40-1, pp. 139-154.
- Yoshiaki Fukuda (1999) "Nagiibu Mahafuuzu no Seishin Chiri-gaku *Josetsu*: Sono Shousetsu Sakuhin ni Okeru Toshi-Kuukan (مقدمة في علم الجغرافيا الذهنية لنجيب محفوظ: الفضاء المديني في أعماله الروائية)," *Nihon Chuutou Gakkai Nenpou*, 14, pp. 163-196.
- Yoshiaki Fukuda (2000) *Nagiibu Mahafuuzu no Shousetsu ni Okeru Toshi-Kuukan: Gendai Ejiputo Sakka no Egaku Kairo* (الفضاء المديني في روايات نجيب محفوظ: القاهرة كما يصورها كاتب مصري معاصر), Minoo, Osaka: Osaka Gaikokugo Daigaku Gengo Shakai Gakkai. (Ph.D. Dissertation, Osaka University of Foreign Sutdies.)
- Kumiko Yagi (2001) *Naguib Mahfouz's 'Socialistic Sufism': An Intellectual Odyssey from the Wafd to Islamic Mysticism*. (Unpublished Ph.D. thesis, Harvard University.)
- Kumiko Yagi (2002) "Kairokko ni Takusareta Yume: Shitamachi no Minshuu wo Shinjita Aru Sakka no Kokoromi (الأمل المعلق على أبناء البلد: محاولة كاتب آمن بأبناء الأحياء الشعبية)," *Sougou Bunka Kenkyuu*, 5, pp. 76-91.
- Yoshiaki Fukuda (2002) "Nagiibu Mahafuuzu no Kairo: Sekai no Shukuzu to-shite no Toshi (القاهرة المحفوظية: المدينة كعالم مصغر)," *Oosaka Gaikokugo Daigaku Gengo Shakai Gakkai Kenkyuu-kai Houkoku-shuu*, 4, pp. 11-25.
- Yoshiaki Fukuda (2005) "Shinwa-teki Kuukan to-shite no Kairo: *Ekkyou shinai Sakka* Nagiibu Mafufuuzu no Syousetsu-Sekai (القاهرة كفضاء أسطوري: العالم الروائي لنجيب محفوظ، كاتب لا يتجاوز الحدود الفضائية)," *Kokusai Shinpojium: Kousa-suru Ajia-Kita-Afurika Bunka-Kagaku-Gijutsu Kenkyuu Houkoku Ronbun-shuu*, Tsukuba: University of Tsukuba, Alliance for Research on North Africa, pp. 102-111.

الترجمات :





ثلاث لقطات من حياة نجيب محفوظ (*)

بدرو مارتينث مونتابث / ت : نادية جمال الدين محمد

١- استهلال

مر حوالي ثلاثين عامًا منذ أن رأيت نجيب محفوظ لأول مرة وأتيحت لي فرصة الحديث معه مطولاً. كان محفوظ يقترب وقتها من الخمسين وقد كرس نصف ما مضى من عمره تقريبا للعمل الإداري حيث كان يشغل في تلك الفترة منصب المدير العام لقسم المصنفات الفنية بوزارة ثقافة بلاده.

استقبلني في مكتبه الكائن بالمبنى الحديث نسبيًا والواقع بالشارع المسمى حينئذ بشارع سليمان والقريب من الميدان الذي يحمل الاسم نفسه. كان ذلك المبنى هو المعروف بوصفه مقرًا للإدارات المصرية بالنسبة للمدينة العظيمة: القاهرة والتي كانت ما تزال تحتفظ بطابع قديم إيطالي يوناني فرنسي جنوبي، طابع ما متوسطي متأخر، ولكنها أيضًا مليئة بالبهجة والحيوية إلى حد كبير. لم يكن قاطنها العرضي بيروقراطيًا معتادًا بالطبع، فإن "خبيرًا في المكاتب المصرية" - وهو تخصص فريد بلا شك لمستعرب شاب حاصل على منحة ومتحمس مثلي حينها - يمكنه ملاحظة بعض التفاصيل هناك التي تمثل هي الأخرى ملامح شخصية المواطن الذي كان يشغل ذلك المكتب: يسود المكان جو يميل إلى الصمت ويبتعد قليلا عن الفوضى، جو من الخصوصية الشديدة والتامة. لمسة من البساطة الساكنة تُزيّن ما قد بدأ يُكشط ويتشقق.

بدا لي محفوظ وقتها رجلاً لطيفا ومتحفظا في الوقت نفسه، بشوشا ومجاذبا للحديث بدون إسراف، واثقا من نفسه على الدوام. ربما ساهم في ذلك خجلي الجزئي في حضرته. كنت أشعر بالراحة والرضا وأيضا بالتأثر وعدم التصديق تقريبا، ربما لعدم استطاعتي استيعاب الموقف بشكل تام. على كل، كان محفوظ قبل كل شيء رجلا مهذبا وبسيطا وعلى سجيته، بعيدا كل البعد عن المبالغة في التعبير عن مشاعره وعن المجاملة كما هو معهود فيمن يمثلون بشكل حقيقي وأصيل حضارته وثقافته وهو عكس ما يُعتقد عادة.

متوسط القامة لكن بنيته القوية تزيد من حجمه. وكما هو معروف عن المصريين فإنه يعطيك الانطباع كما لو كان منقوشا في كتلة صماء. أدّتْ تلك المقابلة - والتي تركَتْ في نفسي أثرا لا يُمحَى - إلى أن أكون أول من يكتب عنه بالإسبانية وكذلك أن أترجم بعض قصصه المنتمية للفترة الأولى: "همس الجنون" حيث يتجلى "البطل" المحفوظي النمطي المتأمل والمستبطن بشكل أساسي وهو

نتاج الامتزاج المركب بين البصيرة والموهبة، وبين مقاومة القوى الخفية للوجود والإذعان لها. نشر هذا الإسهام في العدد الحادي عشر من مجلة "الرابطة" التي كان ينشرها في ذلك الوقت المركز الثقافي الإسباني بالقاهرة.

كان محفوظ قد أصبح القاص الكبير الذي يتجلى كأكبر روائي عربي معاصر لهذا النوع الأدبي: الرواية، كان يمثل جنسا "جديدا" في الأدب العربي بالذات ونتاجا جوهريا لعملية المواجهة-اللقاء المتشعبة والمعقدة مع الغرب، ولكنه مع محفوظ كان قد حقق كيانا وسمة مذهلين يصعب أن تخطئهما العين الناقدة. وعلى جانب آخر، بدأت فترة أواخر عقد الخمسينيات تأخذ أهمية كبيرة للغاية في أعمال الكاتب وكذلك بالنسبة للعالم العربي كله وخاصة بلاده: مصر التي كانت تقود بالطبع وتسرع خطى عجلة التشنج الراديكالية الوليدة هناك. كان يبدو من خلال شعور ونبرة تلك السنوات وكأن مقولة باسترناك تتحقق: "كنا في زمن ما مواطنين أما اليوم فنحن حِقَبٌ"، وبالرغم من أن محفوظ لم يتخل عن طبيعته الفطرية بوصفه مشاهدا مهتما، مبتعدا أو حذرا بشكل تكتيكي دون أن يترك نفسه يقع في براثن الصراع الأيديولوجي أو السياسي للفترة المضطربة التي كان يعاصرها ولا اتخاذ موقف محدد، فإنه كان شاهدا ومشاهدا غير عادي.

قبل ذلك بقليل، بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧، وبعد صمت دام لعدة سنوات توقف فيها تماما إنتاجه الأدبي - وهي إحدى حالات "الصمت المحفوظي" التي كثيرا ما أثارت فضول النقاد ربما بشكل زائد - كانت قد ظهرت ثلاثيته الأشهر والنص المزدحم و"الرواية النهر" التي ضمنت له مكانة لا جدال فيها على قمة المشهد الروائي العربي المعاصر باعتباره أستاذًا كبيرًا وزعيما - بالمعنى الاشتقاقي الخالص - للرواية، ولكنه أصبح منذ ذلك الحين مُعرّضًا بالطبع لمجادلات قاسية ومغرضة بالنسبة لما هو أيديولوجي، ولكنه لا خلاف عليه من حيث الأسلوب والقيمة التعبيرية النموذجية.

كانت "الثلاثية" على كل الأصعدة تتويجا رائعا للمسار الذي كان قد بدأه قبل عشر سنوات حول المجتمع المصري في نهاية الاستعمار وقبل الثورة والذي عبّر عنه في أعمال مثل "زقاق المدق" أو "بداية ونهاية". كانت "الثلاثية" مصداقا دقيقا وماهرا لعملية اختفاء هذا المجتمع. ونجد فيها هذا "الروائي الكامل" الرائع وهذا "المصور الباطني الاجتماعي" العظيم الذي يمثله محفوظ. إنه مبدع استطاع على مستوى جماعته وزمانه أن يضطلع بدور ومهمة مماثلين لما قام به بلزاك أو زولا أو بيريث جالدوس أو ربما قبلهم جميعا ديستويفسكي الكاتب الذي قرأه محفوظ بشكل خاص وأعجب به وهو ما صرح به بلا تحفظ.

ومثل كل الكبار من الروائيين الاجتماعيين، كان انطلاق محفوظ دائما من المعرفة المباشرة والمتعددة والمتباينة لمجتمع معين ومحدد: مجتمعه. في هذا الإطار من العمل فإن أي كاتب متوسط يفتقر إلى المهارة اللازمة من أجل استخدام المصادر والآليات الجمالية والأسلوبية ويفتقر كذلك إلى عالم تصوري ذهني خاص به مؤسس بدرجة كافية، سينساق حتمًا نحو خيار محلي يهتم إلى حد ما بالتقاليد وبالغريب والطريف أو أي اتجاه آخر مماثل، ومثل هذا نجد أمثلة كثيرة في الرواية العربية، ولكن مع محفوظ يحدث العكس تماما. فمنذ الثلاثية وقد أصبح محفوظ بشكل قاطع كاتب القاهرة الكبير وباعثها الفني. وأصبح المجتمع القاهري - والمعاصر على وجه الخصوص بالإضافة إلى أنه يستقي أيضًا مادته الروائية عرضا من عهود سابقة - الترسانة الكبيرة للإلهام والقص عند محفوظ. ونجد المدينة الفريدة وقد تم احتواؤها بمهارة وبتقنية على المستوى الإنساني والكوني مثلما لاحظ سامي خشبة على نحو صائب: "ما كانت تمثله القاهرة بشكل لا مثيل له (كمفترق طرق للشرق) من حيث الزمان والمكان وأنها تنعكس هنا بكل أبعادها وامتداداها وبكل

عظمتها وبؤسها. إن القاهرة تمثل في المقام الأول عند محفوظ (سُرّة العالم)". إنها شيء غاية في الواقعية والسحرية معا.

لكن كل هذه المادة الهائلة المُضَفَّرة والمتراكمة والمنصهرة في فيض متلاحق يَنْثال متتابعًا ويضم سلسلة من الأنماط والشخصيات والمواقف والمشاكل والظروف والأحداث التي لها بُعْد نموذجي فَريد أو فَرْدِي، نجدها مُتأمَّلَة ومرسومة بشكل مميز وفي حبكة منفتحة متجاوزة حدودها الذاتية الظاهرة ومتسامية عادةً. وهكذا تكتسب المدينة متعددة الأوجه والتي لا تنضب، في الجانب الأعظم من أعماله، درجة الرمز والمرآة وتفيض. أخذ هذا العنصر الجوهري في أعمال محفوظ والذي ظهر مبكرًا، في التوطد والتصادق مع الزمن مما ساعد إلى حد كبير على تفسير التقدير الكبير والدرجة غير القليلة من القبول والرواج التي حققها ليس فقط في بلاده مصر وإنما في كل أنحاء العالم العربي المعاصر. يرتبط بذلك بكل تأكيد أمران أساسيان: فإذا كانت القاهرة هي المسرح الرئيسي الذي يتحرك فيه هذا العالم والمرآة الأكثر أمانة التي تعكسه وينعكس فيها، فإن المغامرة الإنسانية والفكرية لمحفوظ تُظهر أيضا، وهو ما يندر حدوثه، مغامرة الكاتب العربي المعاصر على المستوى الإيجابي والسلبي. ومن هذا المنطلق يمكن أن ندرك أيضا وكما ذكر في أكثر من مناسبة أن محفوظ يمثل "موروثا شعبيا عربيا" على ضوء المواقف الأيديولوجية المتعارضة والأحوال السياسية المتغيرة.

كان محفوظ في الأشهر الأخيرة من عقد الخمسينيات، ينشر على أجزاء في صحيفة الأهرام القاهرية والتي انضم إليها رسميا عام ١٩٧١، رواية طويلة ومزدحمة مثلت لعدة أسباب تحولا هاما في أعماله، فقد بدأت عملية التطور–التحول المعقدة التي يتبعها تلفت نظر النقد الواعي وحتى عدد لا بأس به من القراء. كان الكاتب نفسه، في تلك الفترة، واعيا بالبحث عن أسلوب جديد ومحتوى جديد يمكن تولده في أعماله. وهذا ما حاول روائي مصري آخر مهم هو يوسف الشاروني توضيحه مؤكدا: "كانت الحياة في واقعية محفوظ الأولى تسبق المفهوم الأيديولوجي بينما في واقعيته الجديدة نجد أن المحتوى الأيديولوجي يسبق الأحداث التي تعبر عنه".

كان واضحا بلا عنف ولا حدة ـ وهي طبيعته ـ أن محفوظ قد بدأ يحدد قطيعته التكتيكية للناصرية. ونجد بجلاء أن أعماله التي كانت توصف حتى وقتها بالواقعية التقليدية قد أخذت في الانكسار. والحقيقة وكما يؤكد إدوار الخراط: "كان الأمر أكثر جدية من كونها رواية للحياة لأنها كانت تحوّل دائما على أفكار ومفاهيم". أما بالنسبة لي فقد كان الأمر يبدو وقتها وكأن نجيب محفوظ يصب في "الرواية ذات الطرح الأيديولوجي" وهو ما سجلته لحظتها كتابة. هذا ما حدث ـ إضافة إلى أمور أخرى كثيرة ـ في ذلك الصباح المشمس في نهاية عام ١٩٥٩ والذي رأيته فيه لأول مرة وتحدثت إليه بإسهاب.

٢ ـ مأساوي

بعد عدة سنوات، لا أتذكر في أي ظروف بالتحديد ولا لأي سبب، وجدت نفسي مرة أخرى في القاهرة ورأيته من جديد في عجالة وليس على انفراد بالطبع.

كان على نفس هيئته ولكنه أكثر هزالا بشكل ملحوظ. كان صيته وشهرته قد رسخا تماما في كل أنحاء العالم العربي. كانوا يوقرونه بشكل لا مثيل له ويقلدونه ويخشونه أيضا إلى حد كبير من جانب الجهات الرسمية. فالواقعية متعددة الأوجه التي كانت تزدحم بها أعماله الكثيرة والمتتابعة والتي تدور حول المجتمع والمواطن ـ من الأكثر فحشا حتى الأكثر خيالا ـ لم تتوقف عن إثارة شكوك الرقابة أو حيرتها. كانت واقعيته الجوهرية تظهر جليّة على امتداد حبكة الرواية: كانت مركبة ومسهبة ورمزية ومتعددة الأوجه؛ كانت تميل إلى الخط المنكسر أو المتداخل عن الخط شديد

الاستقامة. كانت بطبيعتها الخاصة واقعية متناقضة بشكل جوهري. وقد بدأ هذا التناقض يظهر على استحياء في أعماله الأولى ثم بدأ يغلب على أسلوبه بشكل متواز وغير مباشر عامة وتلميحي إلى أن أصبح أحد الملامح الجوهرية والأشد خصوصية في أعماله. إن بطله الأساسي في نهاية الأمر هو الإنسان: "هذا المزيج من الضعف والقوة، من الخير والشر، من الغباء والذكاء، والذي يستحق الثواب مثلما يستحق العقاب" كما يوضح الكاتب نفسه.

طوال تلك السنوات استمر نتاجه السردي والروائي بشكل خاص على نحو متواصل ومتلاحق وبعناوين ذات دلالة كبيرة مثل "اللص والكلاب"، و"الشحاذ"، و"ثرثرة فوق النيل"، "وميرامار" .. مضيفا قيما جمالية وأسلوبية ومكتسبا دلالة تاريخية هامة. وشأن الروائيين الكبار كان محفوظ يكتب التاريخ على طريقته، التاريخ المعاصر لبلاده بالأساس. والحقيقة أنه كان يكمل ما قد شرع فيه منذ سنوات وهو "متابعة كتابة" تاريخ بلاده. وفي هذا الصدد نجد أن مواطنه المؤرخ عبد العظيم رمضان يوضح مؤكدا أن الثلاثية المذكورة لكاتبنا وكتابه "تطور الحركة الوطنية في مصر"، والطريف أنه صدر أيضا في ثلاثة أجزاء، يمثلان في رأيه عملين متكاملين.

هكذا إذن، فإن محفوظ الذي التقيت به بشكل خاطف في تلك الفترة الثانية كان محفوظ الستينيات. محفوظ مصر التي انتقلت من الحماس إلى الإحباط ومن المشروع الطموح إلى التشوش. كانت مصر في تلك الفترة بلد دراما وكدر التوتر الحربي اللذين أخذا في التحوُّل إلى هوس وضيق بالصدر عند الناس بل ويمكن القول إنهما أصبحا مألوفين بكل ما تعنيه الكلمة من معان. كانت مصر التي أمضت عقدًا بدأ بصدمة الانفصال ثم تبعه الاستنزاف الرهيب نتيجة التدخل فٍي حرب اليمن ثم اقترب من نهايته بحرب لا تقل دمارا وإهانة: "حرب الأيام الستة" في يونيو ١٩٦٧ وذلك قبل قليل - أعتقد - من لقائي مرة أخرى بمحفوظ.

بعدها بعامين ربما في عام ١٩٦٩ وذلك تقريبا عندما نشرت سلسلتان مهمتان من قصصه: "خمارة القط الأسود"، و"تحت المظلة". شهد محفوظ في ذلك العقد أيضا تصفية "الحلم الوحدوي للقومية العربية" وعاصر احتضار "المشروع الاشتراكي".

كل هذه التجارب الرهيبة - وربما بشكل خاص هزيمة ١٩٦٧ الخاطفة - كانت حديثة العهد وتمثل ألمًا يوميا في الجرح مما كان من الصعب عليه أن يستفيق تماما من الذهول الناتج عن "تلك الأحداث الرهيبة التي لا يجد لها تفسيرا والتي ما كان يجب أن تحدث بالمرة"، وهكذا نجد وحدة المكان عند محفوظ تميل إلى التجلي باعتبارها "مكان السقوط" وصبغة من التشاؤم تبدو أكثر وضوحا مكتسبةً ملمحا هاما وأساسيا في الرواية. بعد ذلك بسنوات يرى أحد النقاد ممن أولوا هذه الفترة عند محفوظ اهتماما كبيرا وهو "ماتياهو بيليد" أن من الخصائص الأساسية لهذا الإنتاج الأدبي هو "أن الكاتب نفسه هو المتمرد الآن والمناضل الآن" وهو حكم يبدو لي متفاوتا للمبالغة في تفسير ما هو بالأصح موقف نقدي معارض من جانب الكاتب ولكنه لا يعدو أن يكون مسندا جزئيا.

إن الكون الذي لم يكن "كاملا نهائيا" بالنسبة لمحفوظ يقدم له الآن مظاهر أكبر وأكثر تكرارا للفحش وللسلوك المحال. ويصبح الدور الباغت والحتمي في النهاية للقدر، الآن، رغم قسوته أكثر دلالة وتماسكا. ونذكر هنا قصيدة قصيرة أهداها له بعد ذلك الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي يسأله فيها:

ثرثرة فوق النيل؟
أم وجع القلب الإنساني المخذول؟
وهزيمة جيل؟
أم نار أطفأها في العوامة
أمر يحتمل التأويل؟

٣ ـ خاتمة مهيبة

لم أره مرة أخرى منذ ذلك الحين، لكن، نعم، كنت أتابع عن بعد إنتاجه الروائي الدءوب ولو بشكل متقطع إلى حد ما اضطرارا. وقد لاحظت بالطبع كيف أصبح بإمكانه الكتابة أكثر من أي وقت مضى وكيف يكتب أعمالا قيمة وهامة بلا شك، منها: "الكرنك" و"حكايات حارتنا" مثلا و"ملحمة الحرافيش" بالذات والتي أعتبرها من روائع أعماله.

لاحظت أيضا كيف أن الجدل والآراء حول أعماله الأدبية ومواقفه السياسية والأيديولوجية خاصة قد ازداد حدة بما لا يمكن تجنبه. كانت تسيّس شيئا فشيئا بوصفها مرآة وانعكاسا للأزمة الطاحنة التي تعصف بالعالم العربي في الأساس في هذه اللحظة. وفي هذا المضمار اكتسب دور محفوظ ـ وهو بلا شك أحد كبار روائييه الأحياء ـ اكتسب أيضا درجة من النموذجية بشكل جوهري ومليء بالدلالة. وفي هذا السياق سجل موقفه من نظام الرئيس السادات ـ وهو بلا شك أقل حدة من موقفه من ناصر ـ ولو أنه من وجهة نظري لم تكن هناك أسباب موضوعية لوجود هذه الدرجة العالية من "التفهم" ـ والطريقة الواضحة التي قام بها بتأييد المبادرة الساداتية المثيرة للجدل وبتشجيعها أيضا وهي المبادرة التي أدت إلى "تطبيع" العلاقات مع إسرائيل. وبعيدا عن أي اعتبار آخر فمن المؤكد أنها كانت إحدى المناسبات القليلة التي أخذ فيها محفوظ على عاتقه التزاما سياسيا حاسما مما أدى منطقيا إلى إطلاق ردود الفعل تباينا واشتعالا.

ولا شك أن محفوظ الذي كان يعكس هذا الزمن من الوحدة الشديدة والمأساوية، عالمًا من الخداع واليأس الشديدين والمتواريين أحيانا خلف مس من العبث أو الهروب عبر شخصياته، هو ذاته محفوظ الذي لم يتخل عن البحث في الوقت نفسه عن سبل ولو هشّة للأمل وومضات لحلول ممكنة وإشارات لمخرج من هذا الكرب الشديد. لهذا ليس صعبا أن نجد في إنتاج هذه الفترة جرعة زائدة نسبيًا يمكن اعتبارها دلالات جزئية لأهداف روحية وربما صوفية ذات جذور دينية في مجملها. أرى أنه مازالت هناك حاجة إلى دراسة متعمقة ودقيقة لموقف محفوظ من المسألة الدينية ـ وهي بالتأكيد أحد مفاتيح أعماله ـ وعليه فليس من المناسب المجازفة بإطلاق آراء بهذا الشأن ولكن، نعم، يبدو لي واضحا الوجود والجاذبية الأكبر لذلك البعد الحسي والتأملي في إنتاج هذه الفترة في مجملها كما ذكرت. وهو انعكاس يرتبط من جهة أخرى بنظرة محفوظ أيضا للعلم. فكلاهما مرتبط بالآخر ارتباطا وثيقا: الدين والعلم كسبيلين للحل الجزئي على الأقل، للمأساة الإنسانية. وكما يؤكد إبراهيم الشيخ في كتاب له بعنوان: "مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ" والذي خصص أحد فصوله لتحليل الموضوع الذي نشير إليه: "إن أهم ما يميز موقف محفوظ في هذا الشأن هو بالتأكيد (التوفيق)".

كنت ألاحظ أيضا، عن بُعد، كيف كان يوسع من نطاق مهارته الفنية وتجاربه بصيغ ومصادر روائية وموضوعاتية؛ وكيف أن العناصر المؤثرة بالمعنى الصحيح ـ ومن بينها بالطبع الحوار الدقيق والذي كان يمثل أحيانا أولوية ربما مبالغا فيها ومن منظور تقييمي جمالي بشكل أساسي يختلف تماما من حيث إمكانية خضوعه للتقييم ـ كيف أن تلك العناصر قد اطّردَتْ وكيف كان المسرح الروائي يتفتت بشكل متكرر ويتشرذم تقريبا محتفظا مع ذلك بميل حتمي إلى التماسك الداخلي الضمني. لا يمكن بالطبع القول بأن محفوظ كان كاتبا راكدا أو متكاسلا بعد بلوغه النجاح وهو أمر منطقي ومشروع من جانب آخر، على العكس، إنه أحد أكثر الكتاب العرب قلقا ومحاسبة للنفس وقد يمكن في هذا الشأن مقارنته بتوفيق الحكيم مثلا. فلَوْمٌ كهذا لا يمكن موضوعيا توجيهه إليه بالطبع.

كـل ذلـك كـان يرتـبط في الحقـيقة بقلـق دائـم ودَأبٍ مـن محفوظ الكاتب الدائم البحث عن الاتصـال من خلال المضمون والتواصلَ من خلالً اللفظَ. فما أقل الناثرين المعاصرين الذين لديهم هذه المهـارة في اسـتخدام اللغة العربية الفصحى الحديثة وتشكيلها - برغم التزامها المتعقل - بالاستعمال المناسب أحـيانا للخـيار العـامي وكذلـك في المقـال، والمـزج بـين تقنيات روائية قديمة وجديدة وفي البحـث الواعـي والمسـتمر عـن أشـكال مستحسـنة من التناغم - مرة أخرى هذا الثابت المُنَظِّم، وهو بالتأكـيد "إسـلامي" - بين "القديم" و"الحديث" - وهي جدلية بارزة ومأساوية بشكل كبير في العالم العـربي المعاصـر - بين العناصر الخيالية والآلية التي يجب أن يمتلكها الروائي ويتحكم فيها بشكل أساسـي - إنـه أحـد المفاتـيح الأخـرى لأعمالـه والـذي أُبْـرِزَ بصـوابٍ مـن جانـب أغلـب المحللين والدارسـين لهـا. ومن بين الأمثلة الدالة على ذلك نذكر بشكل خاص أسماء مثل: عبد المحسن طه بـدر، أو يوسـف نوفل، أو نبيل راغب، وآخرين. وخلال هذه المرحلة الأخيرة فإن محفوظ وبهدف التجريـب يـلجأ إلى بعـض الأسـاليب التي تتيح أكثر من ملمح من "الشعرية": هو الروائي الذي لا ينجذب أساسا إلى ما هو شعري!.

كنـت أتـابع أيضـا عـن بُعـد، كيف بدأت عملية ترجمة أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية .. وكـيف أصـبح مسـتحيلا تمامـا الـتعريف بأعماله العظيمة في إسبانيا بسبب قصر نظر دور النشر في المقام الأول.

كانـت الصور التي يظهر فيها في المجلات والصحف العربية التي كنت أطالعها تضعه دائما في مَكانة مرموقة ويبدو فيها أكثر هزالا وضعفا بصريا ولكنه دائم الابتسام والسخرية وهو أمر طبيعي في المصـريين. وأعـتقد أنـه كـان مـا يـزال بتلك الشامة التي تميزه بجانب خِنَّابة أنفه اليسرى. لقد حـافظ عـلى ارتـباطه بجـذوره العميقة بقاهرته وحافظ بشكل أساسي على أنه رجل موظف ورجل تَـنَزُّهٍ وثرثـرةٍ ومقهـى: أي "مُفَـوَّهٌ" رائـع. إضـافة إلى كونه كاتبا ممتازا، لأن الأمرين مرتبطان بكل تأكـيد بشـكل لا ينفصـل. كان يتملكني شعور ما: رغبة هائلة، نوع من الاحتياج المهني لرؤيته مرة أخرى.

اسـتطعت تحقـيق هـذه الرغـبة. كنت مدعوا لحضور الاحتفال الوطني الكبير الذي أقامته له وزارة ثقافـة بـلاده لـتكريمه بمناسـبة حصوله على نوبل الأدب، فأتيحت لي الفرصة وقتها لرؤيته مـرتين. الأولى خـلال الاحـتفال الشـرفي والرسمي والمليء مع ذلك بالحرارة والود، والذي قام خلاله رئـيس الجمهوريـة بتقلـيده أعـلى وسـام في بـلاده: قلادة النيل العظمى. أعتقد أن محفوظ هو ثامن شخصـية تحصـل علـيها وأغلـب الظـن أن أربعـة مـن هـؤلاء الثمانـية المصريين الأجلاء كُتَّاب. أما المناسـبة الثانـية فكانـت في إطـار أكثر خصوصية وتلقائية: في لقاء الكتاب والمفكرين والنقاد العرب والـذي نظمـته صـحيفة الأهـرام في مقرها الرئيسـي بالقاهـرة. كـان نوع آخر من التكريم ذلك اللقاء السـخيّ والممتد وقليل الحضور: أعتقد أننا كنا بين خمسة وعشرين وثلاثين شخصا مجتمعين هناك حـول صـاحب نوبـل اللامع وكان لي شرف أن أكون الوحيد غير العربي بين المشاركين. كان حفل تكـريم واعتراف بالكاتب الكبير مؤثرا بالفعل حيث لم تحل دون شك البهجة وخفة الروح والعاطفة والـود مـن توجيه بعض الأسئلة المباشرة والمتعمدة إليه وإثارة مواضيع ما غير تقليدية أو تافهة. كان ذلـك اللقاء لأسباب أخرى، لأنه في وجود محفوظ يصعب التوقف عن الابتسام - فهو مصري للغاية حـتى في هـذا! كـان نـوع مـن "الاحـتفال بالبسـمة": البسـمة اللطـيفة والساخرة والذواقة والفرحَة والـلمَّاحة والورعـة والرقيقة والمغزولة بخيوط من اللوذعية القارصة.. كان حضوري هناك متعة كبيرة تتمـثل في محادثـة هـذا الـرجل الفـريد الذي كان شديد الهزال والتقلص، بنظر شديد القصر خلف النظارة السوداء، والأصم تقريبا ولكنه كان يقظا لكل شيء ويتمتع برشاقة ذهنية شديدة، وفي ردوده

مثل الإسفنجة التي تتشرّب كل التفاصيل والإيماءات. نبيل. شديد الهدوء. سيد الموقف. داهية. في كلمة: كان هو نفسه، كعهده.

أتيحت لي إذن الفرصة في المناسبتين لتأمل محفوظ الأفضل، الذي قام بشيء من الصعوبة ولكن ببساطة وعزم وبقامة رشيقة غير متكلفة، باعتلاء المنصة لاستلام الامتياز الرفيع وتوجيه شكر موجز بطريقة مؤثرة وجمل قليلة مليئة بالرصانة والمغزى ثم قام بعده وبكل بشاشة وتواضع وثبات بتلقي التهاني والعناق وأحرّ مشاعر الإعجاب والود وذلك في أثناء حفل الاستقبال البسيط الذي تلا الاحتفال المهيب والذي قام فيه، كما ذكرت، بالتحدث معنا، شبه متكهن بنا أكثر من سماعنا. كان في كلتا المناسبتين يرتدي ملابس بسيطة: داكنة في الأولى وأفتح قليلا في الثانية، ذات خطوط مستقيمة بلا ربطة عنق فيبدو أن حساسية جلده تحُول دون ذلك أو ربما نوع من الهوى أو الهوس، مثل استخدامه الدائم لقلم من نفس النوع.

نعم، كان هو محفوظ الذي يعترف به أغلب روائيي الأجيال اللاحقة "أبا" أو "إماما". ولكنه أيضا محفوظ الذي كان بعضهم يحاربه بشيء من الحدة معتبرين إياه كاتبا بلا "موقف" أو "التزام"، نعم، هو نفسه كعادته: هدف للإعجاب وللجدل.

نعم، كان محفوظ الذي ألفته. إن من سمات العظماء أنهم على الرغم من كونهم صدى وانعكاسا للتحولات الكبرى التي تقع في محيطهم ـ متأقلمين مع زمانهم ـ فإن جوهرهم يظل كما هو. ربما كان هذا أكثر ما يلائم هذا العبث الذي هو الوجود ـ ولكننا لا نملك غيره ـ أو تجاوزه والتغلب عليه. بدون ذلك يصعب التوصل إلى الاعتراف به كشاهد. هكذا هو محفوظ.

لذلك كان تأثير منحه جائزة نوبل والاعتراف والانتصار العالمي الكبير يبدو عليه إلى حد ما قليلا. وربما يساهم ذلك في حل عادل ومُرْض للمسألة القديمة والمؤلمة بشأن "حقوق المؤلف" والمهمة عند محفوظ خصوصا في هذه المرحلة من الترجمات المتعددة والمختلفة. وأظن أن عليه أن يطمئن نظرًا للعناية والاهتمام الذي توليه للمسألة الجامعة الأمريكية بالقاهرة والمكلفة بذلك فيما عدا ذلك فإنه لم يتغير في شيء ولم يكتسب أي أبعاد مصطنعة للنجومية لافتة للنظر على الأقل في محيطه الشخصي الأكثر ودًّا. أما الصحافة فقد نجحت في دخول بيته لأول مرة فيما أظن وحتى تصوير زوجته ـ امرأة مصرية غاية في النبل ـ وعمل لقاءات معه أعتبرها من أهم وأعمق ما ذكر عن الكاتب ونشاطه اليومي. وأظن أن الصورة التي تظهر فيها ابنتاه أم كلثوم وفاطمة ـ وهما اسمان لهما دلالتهما أيضا ـ تقبّلانه من كلا خديه على التوالي، قد جابت العالم. وهو يعيش الآن في شقة فاخرة إلى حد ما في حي العجوزة وهي منطقة سكنية للطبقة المتوسطة الراقية نسبيا تقع على الجانب الآخر من النهر. أي فيما لم يعد القاهرة إداريا. ولا بد وأن أحياءه السابقة قد صارت بعيدة ماديا: الجمالية بمقاهيها الحقيرة والحواري وأسطح المنازل الملثمة بالحياة وبالكراكيب، مآذن المساجد القديمة رائعة الجمال، آثار الأماكن الفاطمية للعصور الوسطى وبالقرب منها "المقابر" وضريح الحسين وجامع الأزهر. وأيضا عباسية البرجوازي الصغير والموظف والحياة المبتذلة والمتحولة إلى مصالح حكومية، ذات العلامات العصرية على المستوى الإنشائي والاجتماعي، قهوة الفيشاوي القديمة متعددة المرايا، ذات الأرائك المتسخة والحميمية حيث يغفو كمٌّ من الكلمات وكمٌّ من الصمت وكمٌّ من الأحلام، هذه القهوة استبدلت بريش أو لونابارك أو علي بابا في أماكن من المدينة أكثر رحابة وإشراقا. لكن، بقيت هناك أشياء على حالها. وبخاصة هو.

تملكني هذا الشعور العميق قبل يوم أو يومين من عودتي إلى مدريد من القاهرة، من "قاهرته"، من "قاهرتي". صعدت إلى القلعة حيث كانت الطيور تنطلق إلى أعلى ومن حيث يمكن رؤية المدينة الهائلة بأكملها. الحشود والتكدس السابق تحول الآن إلى احتدام ودوار واستهلاك. إن مصر لم تستطع بعد حل مشاكلها الهائلة. كان الجو في السابق صافيا وشفافا وكانت المدينة في

متناول اليد، كلها، من أعلى. أما الآن فإنها كما لو كانت شبه ضبابية أو مذابة في لون رمادي غائم، ربما كان ذلك نتيجة حتمية لشكل من أشكال التقدم. على الأقل كانت كذلك في ذاك اليوم. ولكنني كنت أعلم أنه العالم الذي يشعر به محفوظ بعمق وبتأمل والذي وصفه على نحو رائع حتى اللب، وحتى الجذور. كنت أعلم أن في تلك الخلية الهائلة تتكاثر وتتحرك، مثل الدُمى، شخصيات حميمية بقوة لا تعرف ماهيتها تحديدًا، شخصيات يمكن أن تقابلها دون الاعتراف بها بأي شكل. وتذكرت بالأخص شيئين أحدهما ذو دلالة بالطبع وربما أثارته جزئيا الغطرسة: ففي عام ١٩٧٤ كنت قد كتبت في مؤلف لي أن محفوظ كاتب "جدير بنوبل" رغبة مني في رفع الظلم الخطير الذي كان يعامل به الأدب العربي الحديث، والمصري بالذات. ظلم تم رفعه متأخرا إلى حد ما بمنحه جائزة نوبل لعام ١٩٨٨. والثاني، أن كاتبا مصريا وعظيما آخر ومثيرا للإعجاب وهو يحيى حقي، قد قال عن أعماله ما يلي: "لم يكتب نجيب محفوظ روايات رائعة فحسب وإنما كتب الرواية المصرية المنطلقة من الشعب الذي تتبع تاريخه ومشاكله راسما له مثاليات يؤمن نجيب محفوظ بها وهي: الليبرالية والديمقراطية والتسامح وأخيرا الإيمان بالعلم. إنه يفي بصفة جوهرية وهي الصراحة مع النفس". أعتقد أن يحيى حقي قد أصاب لأنه، بالإضافة إلى أمور أخرى وبالرغم من عظمته الفردية فإن نجيب محفوظ يمثل أيضا حلقة من سلسلة.

الهوامش:

(*) هذا المقال منشور في كتاب «عالم نجيب محفوظ» الذي أصدره المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ١٩٨٩ بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الأدب:

-Martínez Montávez, Pedro: *Semblanza de Naguib Mahfuz en tres tiempos*, de la antología crítica Mundo de Naguib Mahfuz, Madrid, ed. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1989, pp. 47-60.

نجيب محفوظ: ابن حضارتين (*)

فن

أندرس هالنجرن / ت : أحمد هلال يس

"إنني ابن حضارتين صادف لقاءهما في حقبة تاريخية معينة التوفيق فأنتج زواجا سعيدا؛ أولاهما الحضارة الفرعونية التي تبلغ من العمر سبعة آلاف عام، والحضارة الأخرى هي الحضارة الإسلامية التي ظهرت منذ ألف وأربعمائة عام".

نجيب محفوظ في خطابه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل

النهضة العربية ونشأة الرواية المصرية

تعود نشأة الأدب العربي إلى ما يقارب ألفي عام خلت. وكان الشعر ولا يزال النوع الأدبي الذي يحظى بالاهتمام وعلو المنزلة، بيد أنه كان هناك أيضا تراث قديم في السرد اصطنع لنفسه أشكالا شفاهية عديدة للتعبير. ففي مصر بلغت مجموعة من القصص أطلق عليها "ألف ليلة وليلة" وهي سلسلة من الحكايات تعود في أصولها إلى بلاد الهند وإيران والعراق ذروة التطور في الشكل الفني. وقد صادف ظهور هذه الحكايات وجود تراث مصري قديم في الحكي لا يزال ينبض بالحيوية حتى يومنا هذا، إذ إن الراوي الشعبي ظل ينهض بدور مؤسسة ثقافية كاملة لدهور طوال.

بيد أن الرواية المصرية لم تخرج إلى الوجود إلا عند بزوغ شمس العصر الحديث عندما توافرت خمسة شروط لازمة لميلاد هذا النوع الأدبي، وهي:

(١) جني ثمار الأدب الأوربي الذي شهد تسنُّم الرواية ذروة النضج الفني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

(٢) ظهور طباعة الكتب وإنشاء المطابع في مصر إبان القرن التاسع عشر الذي شهد أيضا نشأة الصحافة.

(٣) إنشاء المدارس والاهتمام بتعليم أفراد الشعب القراءة والكتابة.

(٤) التحرر التدريجي من قبضة طغيان القوى الأجنبية وهيمنتها على مقدرات البلاد والذي ظهرت أولى بشائره إبان حكم محمد علي عقب احتلال نابليون لمصر في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر.

(٥) ظهور طبقة المثقفين الذين نهلوا من كتابات أعلام الأدب والفن والفلسفة في الغرب. فاكتسبوا لأنفسهم ثقافة واسعة وذوقا مدربا في شتى ألوان الفن والمعرفة.

وأخيرا صحا العالم العربي من سباته الطويل، فأولى الماضي اهتماما يعادل حماسه لرسم الخطط للمستقبل.

إن مفهوم"النهضة" في النقد الأدبي عند العرب والذي يعني بعث دماء الحياة مجددا في شرايين الأمة يشير من بعض وجوهه إلى فترة شهدت بزوغ الكلاسية الجديدة بما تعنيه من إحياء للتراث العربي القديم إثر عهد طويل من الإهمال والركود عاناه هذا التراث منذ القرن الحادي عشر. كما يشير مصطلح"النهضة" إلى ابتداع أشكال جديدة، ونبذ المفهومات العقلية التي شاعت في المجتمعات العربية إبان عهود الظلام، والتحول من النظرة السكونية الآلية تجاه الكون إلى النظرة الديناميية الحيوية، بما يعنيه من تقدم في شتى مجالات الحياة (وهو ما وصفه مثلا بشيء من الإسهاب ج. برجمان J. Brugman في الفصل المعنون "النهضة" في كتابه "مقدمة في تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر"

(An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt, Leiden: E. J. Brill,1984).

حققت الرواية المصرية النضج الفني في روايات عظيمة صدرت إبان القرن العشرين لقصصيين من أمثال محمد حسين هيكل (١٨٨٨– ١٩٥٦) وطه حسين (١٨٨٩– ١٩٧٣)، وإبراهيم المازني (١٨٩٠– ١٩٤٩)، ومحمود طاهر لاشين (١٨٩٤– ١٩٥٤)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٨٧). ويَعُدّ كثير من النقاد رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل المنشورة في عام ١٩١٢ أول رواية عربية بالمعنى التقني للرواية، بيد أن ثمة روايات أخرى كثيرة سبقتها إلى الظهور.

إن أهم خليفة للروائي محمد حسين هيكل ولد في العام الذي أتم فيه هيكل روايته. لقد نمت الرواية المصرية الحديثة وتسنَّمت ذروة التطور الفني إبان نصف قرن من الزمان عكف نجيب محفوظ (١٩١١–) أثناءه على كتابة الرواية. حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٨٨، ولذا يُعَدّ أول كاتب عربي يفوز بمثل هذه الجائزة.

محفوظ: الباحث الأبدي عن الحقيقة:

كثير من المصريين لم يقرأوا روايات نجيب محفوظ، وإنما تعرفوا عليها من مشاهدة الأفلام السينمائية التي أقيمت عليها. وهي حقيقة قمينة بأن تبلور الجوانب الأساسية لمفهوم الاستمرارية التي تتسم بها ما نطلق عليه اسم النهضة. إذ إن استخدام وسائل جديدة للتعبير الفني مثل السينما وسّع مجال التعبير والفكر والإبداع، كما كان له أثر غير منكور في الأعمال الأدبية للكتاب المصريين والمجتمع. على الإجمال غدا محفوظ بإسهاماته النشطة في صناعة السينما المصرية سواء موظفا في مؤسسة السينما يعمل في الرقابة على الأفلام السينمائية أو كاتب سيناريو، في الصميم من عملية التحديث في تلك الدولة الرائدة في إنتاج الفيلم السينمائي في الوطن العربي. فصناعة السينما في مصر تعد ثالث أكبر صناعة في هذا المجال بعد مثيلتها في الولايات المتحدة والهند.

إن التطور الذي شهدته رواياته يرتبط أيضا بالأهمية المتزايدة لوسائل الإعلام والمجلات والصحف اليومية إذ إن محفوظ نفسه يسهم بمقالاته في صحيفة الأهرام (نشأت في عام ١٨٧٥) ويواظب على قراءتها بانتظام.

اصطنع محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة" (١٩٨٢) أسلوبا في السرد مشابهًا لكتاب ألف ليلة وليلة فقص علينا حكايات كالألغاز يمكن تأويلها بمضاهاته بأحداث شهدها المجتمع المصري ومواقف سياسية واقتصادية معاصرة وخاصة سياسة الانفتاح الاقتصادي التي تبناها السادات. وهذه

الحكايات تستخدم الأنماط التقليدية للشخصيات: الحاكم والمحكوم والمرشد الروحي، وتتسم بقابليتها للتأويلات العديدة.

والموضوعات الرئيسية التي أدار عليها الكاتب حكاياته هي الخير والشر، والصواب والخطأ، والحقيقة والخداع مما يصبغها بصبغة عالمية. وتقص علينا شخصياتها وقائع أحلامها، وتلقننا آداب السلوك القويم وهو ما نعهده دائما في كتب التراث.

وتتسم هذه المجموعة من القصص بالنزعة الأخلاقية مثلها في ذلك مثل القصص الخرافية الكلاسية. بيد أن الكاتب لا يشابه مؤلفي هذه القصص الخرافية في سياحتهم في بيداء الخيال الحالم إذ كان يستشعر المسئولية الملقاة على عاتقه بوصفه كاتبًا يضطلع بدور هام في الإصلاح الاجتماعي. يبدو أن نجيب محفوظ بمؤلفاته العبقرية وما يمتاز به من أسلوب أدبي سلس وبليغ قد سلك نفسه في زمرة الكتاب المصريين الأولين. ففي تعاليم تشتي Teaching of Cheti، والتي ربما حررت في عهد الأسرة الثانية عشرة والتي تكيل المديح للكتب باعتبارها "ذات قيمة أعلى" وأنها ضرورية للحياة كالماء، يضطلع الكاتب بمهمة أخلاقية.

وحتى كلمة "أدب" في اللغة العربية تعني في أصلها مكارم الأخلاق من سلوك قويم وعادات حسنة، كما أن الرواية عند أول نشأتها لاقت استحسانا لما كانت ترمي إليه من تلقين "دماثة الأخلاق والأدب". إن أكثر القصص التي كتبها نجيب محفوظ شهرةً وذيوعَ صيت تُصور حيوات أشخاص ينتمون إلى أسر من الطبقة الوسطى الدنيا في القاهرة وتصف طرائق حياتهم اليومية وبيئاتهم. ويصف محفوظ في إسهاب حارات وأزقة الجمالية وهو الحي الذي قضى فيه طفولته وصباه.

إن من يَعُدّ أعمال محفوظ قصصا خرافية أو رمزية في الأساس شخص تُعْوزُه النظرة الفاحصة المدققة للأعمال الأدبية فهي نظرة لا تسلم من التبسيط الموغل في الضلالة حيث إن أعماله تتسم بقابليتها للتأويلات الكثيرة. إن رواياته وقصصه القصيرة تعد آية في الفن القصصي. فهي تُصور طرائق حياة المصريين وطبائعهم منذ عصور موغلة في القدم وحتى زمننا الحالي، وتكشف عن الخبيء من أغوار النفس البشرية، وتعالج طائفة كبيرة من الموضوعات التي تهم الإنسان في كل زمان ومكان، وتطرح أسئلة عن قضايا ذات أبعاد فلسفية ووجودية لا تزال تستغلق على الأفهام وتحير الألباب منذ بدء الخليقة.

وتشيع في كتابات محفوظ روح التفاؤل والإيمان بقدرة الشعب المصري على شحذ إرادته للدفاع عن مستقبله والصمود حيال المصائب وتفشي الأفكار الفاسدة، فلا يني عن الإشادة به وهو يعكف على أرض الواقع الصلبة يحفرها بأظافره لعله يستخرج منها بعض قطرات من ندى الأمل. وتنضح رواياته بإيمان عجيب بالحق وتشيع فيها النظرة الأخلاقية؛ كما نلمس فيها شواهد البحث الدءوب عن الهوية المصرية التي يطمس معالمها تواريها وراء قناع من الأوهام يخالطها عدد غير قليل من الحقائق.

فمحفوظ العائش في الحقيقة وإن كان عاجزا عن الظفر لنفسه بمعرفتها؛ لم يسلم بالهزيمة؛ فلا يزال يستبطن ذاته ويغرق في التأمل؛ باحثا في الرماد الخابي ولو عن قبس، وفي الليل الحالك ولو عن شعاع ينير له الطريق إلى الحقيقة، مثله في ذلك مثل الراوي مري مون في روايته "العائش في الحقيقة"، والتي تدور حول حياة إخناتون التي تتدثر بغلالة كثيفة من الغموض.

ويطالع القارئ لقصص نجيب محفوظ القصيرة ورواياته شخصيات ذات ملامح وطباع نفسية متباينة يكاد يخطئها الحصر، وهي شخصيات يسارع محفوظ إلى وصفها في إسهاب ودقة تعزّان على التصديق أو يرجئ وصفها لوقت لاحق. تترك هذه الشخصيات فينا أثرًا لن يمحى من أذهاننا، بيد أنها تحجب عن بصائرنا ملامح في الصميم من كيانهم تعزّ على أفهامنا. فهي تظهر

ثـم تختفي تاركة وراءها أثرا وشواهد، بيد أن غلالة الغموض التي تتدثر بها لا تنقشع فتظل دوافع سلوكها تستغلق على الأفهام، وتحير الألباب. فهي شخوص تلعب أدوارها في دراما تمثيلية أرحب مجـالا أو هـي بمـثابة القطـع الصغيرة التي تستخدم في حل الألغاز بوضعها في الموضع الصحيح لها بغـية فهـم أعمـال محفـوظ على الإجمال؛ فحيوات هذه الشخصيات تمثل نصوصا، لا يني محفوظ عـن كتابـتها وإعـادة كتابتها، مثلها في ذلك مثل التاريخ المصري. ملامح هذه الشخصيات وسماتها الجسـمانية والنفسـية تـتغير مع تغير السياق الروائي في المكان والزمان. كما أن المغزى من وراء رسم الشخصية يرتهن بوجهة في النظر متعينة أو زاوية نظر محددة.

فـنجد هذه الأعمال قابلة لتأويلات كثيرة تتراوح بين الفج والواضح من جانب وتلك المسربلة في الغمـوض لدرجـة تعـزّ عـلى الفهـم أو الـتأمل من جانب آخر. إن من يبحث عن الـتأويل الصحيح لـرواياته كمـن يجرى وراء سراب يلوح في صحراء جرداء لا يحدها إلا الأفق. وكالسراب تلوح أوهام البشر لأعيننا ثم تتجسد وسرعان ما تنقشع مخلفة وراءها فراغات حبلى بالمعاني.

اللجوء إلى الماضي لنستخبره الشواهد والأدلة لفهم الحاضر:

اسـتهل نجيـب محفـوظ مشـواره كاتبًا، بالبحث العميق في تاريخ المصريين الأقدمين. ولم يكن يـرمي من وراء هذه المؤلفات إلى استيعاب المشهد المعاصر في مصر، أو انتقاده على نحو خفي. الحق أنـه كـان يهدف إلى الوقوف على ماهية بلده في الزمان والمكان على مر العصور واستبطان ذاته. كما أنـه من الواضح أنه كان ينشد مصدر دعم يمكن الوثوق به في ماضي البلاد الموغل في القدم لبثٍّ روح الصـمود في الـبلاد أثـناء سـنوات الحـرب العالـمية وتخليصـها من قبضة الفوضى والانهيار الوشيك. ورغـم أنـه كاتـب عربي فإنه تخطى حدود التراث العربي والإسلامي الذي ينتمي إليه وعكف على دراسة التاريخ المصري منقبا عن تراثه وماهيته المصرية.

كان أول كتاب صدر له عبارة عن ترجمة لكتاب جيمس بيكي James Baikie "تاريخ موجز لمصـر القديمـة" نشـر عـام ١٩٣٢ موسـوما باسـم "مصـر القديمـة" في المجلـة الجديدة، وأصدر إبان سنوات الحـرب العالـمية الثانـية (١٩٣٩– ١٩٤٥) ثـلاث روايـات عـن مصر القديمـة. أولى هـذه الـروايات "عبـث الأقـدار" الـتي تدور حول موضوع تفنن الإله رع في ضروب الشر، صدرت في عام ١٩٣٩. كتـب بعدهـا روايـتين تاريخيـتين أخريين تدوران حول مصر القديمة. كانت هذه الروايات الـثلاث بمثابة نقطة البداية لخطة بعيدة المدى تستهدف كتابة أربعين رواية تاريخية. كان محفوظ يطمـح إلى اسـتخدام الـرواية شكلاً فنيًّا لسرد تاريخ مصر منذ بدايته حتى العصر الحديث، بيد أنه اكتشـف وهـو يكتـب عـن الماضـي أنـه إنمـا يتـناول الحاضر بكل ظروفه وتفصيلاته. ولذا اتجه إلى وصـف حـياة المصـريين المعاصرين في روايـات خـص باكورتهـا بوصـف شخصيات تعيش في أحياء القاهـرة القديمـة. بيد أنه اكتشف بعد سنوات طويلة أن مؤلفاته عن حاضر مصر تتردد في جنباتها أصـداء مـن الماضـي. فلـيس مـن قبـيل المصـادفة العشواء أن رواياته التي صدرت في ثمانينات القرن العشـرين، أي بعـد أربعـين عاما من شروعه في الكتابة، دارت حول موضوعات وشخصيات تنتمي إلى عصر المصريين الأولين. والحق أن تاريخ مصر منذ عصر الفراعين حتى الوقت الحاضر هو السلك الذي ينتظم حبات رواياته وقصصه القصيرة.

وتسـتوحى روايـة "عبـث الأقدار" (١٩٣٩) موضوعها من أسطورة مصرية قديمة. كانت الرواية في الأصـل موسومة باسم "حكمة خوفو". فهذا الفرعون الذي عاش عام ٢٦٨٠ قبل الميلاد إبان عهد الأسـرة الرابعة من الملكة القديمة قد كاشفه أحد العرّافين بحقيقة دهمته كزلزال مفادها أن ابنه لن يخلفه على العرش بعد وفاته، بل سيخلفه ددف ابن كبير الكهنة في معبد رع.

أخذ خوفو حيطته ضد هذا الخطر واستنفد جميع الوسائل الممكنة لدرئه. نجد في هذه الدراما التي تصطرع فيها العواطف المتناقضة، وتهتز فيها المصائر في كف القدر معلقة بما هو أوهى من خيوط العنكبوت كمصير الملك أوديب وقصة نبي الله موسى أن جميع محاولات التصدي للأقدار قد باءت بالخيبة والخسران.

ثمة ملاحظة هنا جديرة بالتسجيل وهي أن هذا التسليم للمقادير وعبثية التصدي لقوة عليا تهيمن على المصائر والتي تعكس إيمان الكاتب الباكر بالقدر ظلت مصدر إلهام لموضوعات رواياته عندما تحول إلى معالجة الموضوعات الاجتماعية في مصر المعاصرة. فشخصيات رواياته تحس أنها أوراق شجر جافة في مهب زوبعة متناوحة، وتتبدى لهم الحياة في صورة رغائب مستحيلة.

أما الرواية التاريخية الثانية التي كتبها فهي رادوبيس (١٩٤٣) التي أدار موضوعها على أحداث حياة غانية عابثة في مصر القديمة منحت اسمها عنوانا للرواية وهي عشيقة الفرعون مرنر الثاني، وتدور الرواية حول موضوع العلاقة الغرامية بينهما واستئثار العشق بلبها كله.

ولا نعرف الكثير عن ملوك تدعى مرنر أو مرنير ضمن قائمة الملوك الذين حكموا مصر في العصور الموغلة في القدم. ويكاد ما نعرفه عن هذا الملك لا يجاوز حقائق قليلة منها أنه حكم مصر لمدة عام واحد في أواخر حكم الأسرة السادسة، وأن ثمة ملكة تدعى نيتوقريس في هذه الفترة اشتهرت بجمالها الفتان. إن قلة الحقائق التاريخية التي ترتكز عليها هذه الرواية والتي تصل لحد الندرة تجعلها مختلفة عن الرواية الأولى بما تتيحه للكاتب من إطلاق العنان لخياله. استعر في قلب كل منهما للآخر عاطفة صادقة، ورشف كلاهما من كؤوس الهوى خمرا صافية. فالآلهة تبارك هذا الحب الصادق فلم يجد الملك لنفسه بُدًّا في النهاية من الاستنامة إلى قبضة الهوى والغرق في العشق حتى قمة رأسه. وجد نفسه يبعثر الأموال التي جناها من نزع أملاك أكبر المعابد تحت قدمي حبيبته التي خلبت لبه وشغفته هياما بحكم الآلهة التي لا راد لقضائها.

أما في روايته عن حروب الهكسوس، فنجد الكاتب ينصرف باهتمامه إلى وصف التدهور الذي عانته المملكة الوسطى في آخر عهدها بالحكم (١٧٨٥– ١٥٧٥ قبل الميلاد) تدهورا أنتج انهيارها. وتصف رواية "كفاح طيبة" (١٩٤٤) الحروب التي نشبت بين مصر والقوة الأجنبية الغازية ذات الأصول الآسيوية التي حكمت مصر دهرا طويلا.

وتسجل هذه الرواية الأحداث المبشرة بانتهاء حقبة وبداية حقبة جديدة. إذ ظفرت مصر باستقلالها بنجاحها في طرد الفلول الأخيرة من جحافل الهكسوس وشرعت في إقامة إمبراطورية جديدة، المملكة الجديدة التي نعم المصريون في ظلها بالعيش الرغيد، والحياة الرهيفة الطيبة. إن الإطار التاريخي الذي دارت أحداث الرواية في مجاله هو في حد ذاته قصة ذات أبعاد روائية نمطية. فمحفوظ يتناول في هذه الرواية موضوعا ذا طبيعة نمطية هو النهضة أو البعث، ويصف توهج الأفئدة بالحماس للوطن، واستماتتهم في الدفاع عنه وتحريره من المغتصب، واستعادة الثقة بالذات، وهذه مشاعر وأحاسيس كانت تجيش بها صدور المصريين في زمن محفوظ، كما اشتعلت جوارح المصريين الأقدمين بنيرانها المقدسة.

السلطة والقضايا الاجتماعية:

عقب هذه السلسة من الروايات التاريخية أصدر محفوظ عددا من الروايات التي تسجل مظاهر الحياة في القاهرة الحديثة، ففي رواية خان الخليلي (١٩٤٥) تحول الكاتب بغتة ودون تمهيد وإن كان تحولا لم يستتر الإحساس بالغرابة.. تحول إلى معالجة موضوعات تتناول ظروف الحياة في عصره. تصف هذه الرواية حياة أسرة تنتهي نهاية مأساوية. اضطرت هذه الأسرة أثناء الحرب العالمية الثانية إلى هجر حي السكاكيني والانتقال للعيش في حي ذي مستوى اجتماعي أدنى.

إن محفوظ الراوي والباحث عن الحقيقة يجول جولات استكشافية حرة في جنبات نفس الأحياء في أزمان مختلفة يخامره إحساس مطمئن بالاستمرارية، وهو يبحث بهمّة لا يعتريها الكلال عن الخيط الرئيسي الذي ينتظم أحداث القصة التي صاغها التاريخ ببراعة فائقة والتي يلعب هو نفسه أحد الأدوار فيها.

تضطلع الشخصيات النسائية في روايات عدة لمحفوظ بدور رئيسي في تحديد مسار الأحداث. ويرى النقاد في الغرب أن البناء الروائي يتمحور حول شخصيات نسائية تضاهي الشخصيات الذكورية في قوة التأثير على مسار الأحداث، وأن الروايات المصرية تزخر بمثل هذه الشخصيات. ففي روايات محفوظ تصادفنا عاهرات ونسوة أخريات توغلن في ضلالهن بلا هوادة يَفُقْنَ الشخصيات الأخرى قوة وسلامة تفكير ونفاذ بصيرة. أما الأمهات والنسوة الأخريات فإنهن يبذلن للرجال الحنان محضا صافيا ويَغمُرْنهم بفيض من التدليل والإعزاز، وتغلب عليهن حدة الإحساس وتوقد العاطفة وبذلك يقمن بدور العمد التي تَحُول دون انهيار عالم الرجال وتقوض أركانه. ونستشعر في روايات محفوظ حنوه على المظلومين والضعفاء والبؤساء والقلوب التي تتندّى حبا وحنانا. وتعد النساء في رواياته ضحايا ظروف مفرطة في القساوة. حتى وإن لم يكن بوسعنا إعفاءهن من اللوم أو كنا نميل إلى لذعهن بسخرياتنا. ويصح هذا الرأي في الشخصيات الذكورية أيضا.

أصدر نجيب محفوظ بعد رواية "خان الخليلي" التي اقتبست عنوانها من اسم حي شعبي شهير بالقاهرة، روايته "زقاق المدق" (١٩٤٧) والتي سميت أيضا باسم أحد الأزقة في القاهرة. والشخصية المحورية في هذه الرواية فتاة تنتمي إلى الطبقة الدنيا، وتدور أحداث الرواية إبان سنوات الحرب العالمية الثانية. ثمة حلاق يمتلك دكانا في الزقاق يمارس فيه عمله يقع في هواها فتستبد بقلبه وتُصليه جوى أليما. غير أن الجنود البريطانيين المقيمين بالقاهرة والذين يبذرون نقودهم بلا حساب يضرمون طموحها النهم للثراء، فتهرب لتعمل في المشارب الليلية. تتقوض دنيا العاشق المصري، ويتبدد حلمه وتتبخر سعادته، وينتهي بها الأمر إلى احتراف البغاء(١).

ثمة صورة خاصة من صور الأمومة طالعنا بها محفوظ في الرواية التي كتبها بعد زقاق المدق والتي ينتظمها أيضا تلك السلسلة من الروايات التي تهتم بالقضايا الاجتماعية وتنهج نهج المذهب الواقعي والتي اختتمها محفوظ بثلاثيته الشهيرة. تلقي رواية "السراب" (١٩٤٨) الأضواء الكاشفة على تلك العلاقة بين أم وابنها التي تمتزج بها غريزة الأمومة والعاطفة التي تترعرع بين جنبي الأم، ويضطرم فيها الحب والإعجاب والرغبة في التملك. وحب الابن لأمه حبا لا يضاهيه حبه لأحد فهي حبة قلبه وقرة عينه ومنبع حبه حتى يخيل إلينا أن الحبل السُّري الذي يربطه بأمه لم ينقطع.

وهذه الرواية النفسية لا تخلو كما عهدنا في جميع روايات محفوظ، من هيمنة المقادير وقضية الإرادة الحرة وإن ظلت أسئلة تطرح دون إجابات ترضي الكاتب أو القارئ. تشيع في الرواية أحاسيس الخزي وإن خلت من إحساس بالذنب أو أصابع الاتهام تشير إلى أحد شخوص الرواية.

ينشأ الابن في كنف الأم بعد أن هجرهما الأب. يشب الابن عن الطوق ويلج المراهقة في حياء ثم يستوي شابا ناضجا ولا يزال ينعم بفيض من التدليل والرعاية لدرجة تعزّ على التصديق. عانى تجارب مرة في المدرسة زلزلته زلزالا، وكان مثالا مجسما للإخفاق والخيبة الشاملة. بعد أن انقطع عن الدراسة بكلية الحقوق ألحق بوظيفة حكومية تافهة الشأن. تزوج من فتاة ظل يعشقها لحد الوله دهرا طويلا وإن كتم حبه. ونتيجة لعجزه معها، اشتبكت في علاقة غرامية مع طبيب أنتجت حملا ثم توفيت إثر عملية إجهاض أجراها لها الطبيب العاشق. طوح الغضب بالزوج فوق المحاذير وانهال على أمه لوماً وتقريعاً لأول مرة في حياته لإحساسه بأنها أفسدت عليه حياته، مفضيا إليها بقراره هجر البيت إلى الأبد، فتموت إثر أزمة قلبية.

طغيان السلطة وما يلحق بنجمها من أفول حتمي هو الموضوع الذي أدار عليه محفوظ الكثير من رواياته وقصصه القصيرة التي تدور أحداثها في القاهرة القديمة والجديدة، ومنها عمله الرائع الذي تسنّم به ذروة فن الواقعية فأضحى بين عشية وضحاها علمًا من أعلام الأدب العربي، وظفر لنفسه بجائزة نوبل في الأدب، أعني الثلاثية (١٩٥٦-١٩٥٧): بين القصرين (١٩٥٦)، وقصر الشوق (١٩٥٧)، والسكرية (١٩٥٧).

يسلط أب جبار (السيد عبد الجواد) سوط الطغيان على رؤوس آله جميعا عبر ثلاثة أجيال متعاقبة لعائلة قاهرية من الطبقة الوسطى، نطالع مصائر أفرادها ومجابهتهم الحياة بإرادة من فولاذ إبان النصف الأول من القرن العشرين. في هذه الرواية أتى تتبع مصائر أجيال متعاقبة في ثلاثة أجزاء [وهي ثاني رواية من هذا النوع في الأدب المصري بعد رواية طه حسين "شجرة البؤس" (١٩٤٤)] تعكس خطط الأبناء لصياغة مستقبلهم وسعيهم للتحرر من طغيان أي سلطة في أي زي تزيت تيارات مختلفة ومتضاربة في مصر المعاصرة.

وتتمثل هذه الخطط والمساعي في الإذعان للشهوات كليةً والتهالك على اللذات أو السياحة في عالم الفكر والنهل من نبع المعارف، أو اعتناق الشيوعية أو الاستمساك بمبادئ الإسلام الأصيلة. وتطرح الثلاثية آراء ووجهات في النظر متباينة من زاوية نظر مغرقة في المحلية. وهو ما تقدمه روايات محفوظ على الإجمال. تكشف لنا الرواية عن تفاصيل البيئة القاهرية الأصيلة على نحو يستثير الإعجاب والدهشة، وتلج بنا إلى الحياة الخاصة لزوجة تئن في قبضة الطغيان والإرهاب ويتندّى قلبها حنانا وتخص زوجها وأبناءها بعناية فائقة، كما تكشف عن الخبيء من مشاعر ابنتيها خديجة وعائشة اللتين ضرب حولهما الأب سياجا من التقاليد البالية. وتضم الأسرة أيضا ثلاثة أبناء يتباينون تباينا كبيرًا في المشارب والأهواء، كل منهم يتفيأ غاية يريد بلوغها، ويستميت في الذود عن رغباته أو آرائه ومعتقداته، فيتمادى في الثورة والعصيان، أما الأحفاد فإنهم ترسموا خطا الجيل الثاني، وإن كان على نحو اتسم بالمزيد من الشطط. إن استمساك الأب لحد التفاني بكرامته وسطوته على أسرته، ودور النساء في التوجيه والإرشاد يحولان دون تهتك النسيج الروائي ويدرآن خطر الشقاق بين الأجيال وتداعي قوائم بناء العائلة. هذان هما العمودان اللذان تقوم عليهما استمرارية الأسرة وصمودها حيال المصائب وإذكاء روح المقاومة أثناء فترة الاحتلال الإنجليزي التي كانت تموج بتيارات متضاربة وتشتعل بعواطف مضطربة متلاطمة، كما أنهما يُعَدّان ركيزة الصراع بين قيم الشرق والغرب.

أبناء جبلاوي:

الحق أن ثمة موضوعا مشابها يهيمن على رواية "أولاد حارتنا" (١٩٥٩)، التي صدرت مترجمة إلى اللغة الإنجليزية موسومة باسم"أبناء جبلاوي" Children of Gebelawi والتي كادت تزلزل أركان دنياه الأربعة وعرضته لمحاولة اغتيال كادت تقضي عليه.

عندما طرد جبلاوي وهو وجيه في بحبوحة من الغنى والجاه أطفاله من بيته استنزل عليهم لعنته كما لو كان يأمر بطردهم من جنة الفردوس. وتقرر السلطة الأبوية مصائر الأبناء في هذه الرواية البالغة التعقيد والتي تتوارى فيها هذه الشخصية الرئيسية التي يلفها الغموض عن الأنظار مُؤثرة الخلوة إلى نفسها في منزل يلوح للأنظار عند الأفق.

تمثل هذه السلطة الأبوية المحور الذي تدور حوله عجلة الأحداث وهي قوة غير مرئية تهيمن على مقدرات الأبناء ومصائرهم. والحق أن محفوظ يسجل في هذه الرواية تاريخ البشرية منذ أن ظهر الإنسان على الأرض وحتى خمسينيات القرن العشرين. وفي نفس الوقت تروي الرواية حكاية أطفال يقطنون إحدى ضواحي القاهرة يتعثرون بالمتاعب والمشكلات.

استلهم محفوظ في السرد الروائي آيات من القرآن الكريم والحديث في وصف شخصيات وأحداث عديدة مطلقا لخياله العنان في التحوير والتغيير مع نقلها إلى سياق تاريخي جديد لا يمت إلى الواقع بصلة. وفور نشر الرواية لم يجد القارئ صعوبة في التعرف على من ترمز إليه الشخصيات: فجبلاوي يرمز إلى الله سبحانه وتعالى. كما أن الشخصيات الرئيسية الأخرى مثل إدريس، وأدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، وعرفة يمثلون أو يرمزون إلى إبليس، وموسى، وعيسى، ومحمد (عليهم السلام)، والعلم الحديث، وفقا لهذا الترتيب. أما مسرح الأحداث أو البيئة التي تدور فيها أحداث الرواية فهو أحد الأحياء على أطراف القاهرة يقع عند سفح جبل المقطم، وتتردد في جنباته أصوات الاشتجارات العائلية وتَخفق صدور سكانه بالآمال، وتجثم الهموم على الصدور. بعض السكان يخشون زعماء الحي أو يداهنونهم ويتملقونهم (فهل ثمة رمز هنا إلى السياسة؟) في حين ترمق طائفة أخرى بإكبار وإجلال عالم المثل العليا (أيرمز هذا إلى الدين؟).

عندما نشرت رواية "أولاد حارتنا" مسلسلة في جريدة الأهرام القاهرية عام ١٩٥٩طالب أساتذة جامعة الأزهر بمصادرة الكتاب"المارق" وقامت الجموع الحاشدة بمسيرة إلى مبنى الأهرام وهم يصرخون في غضب هادر تتشقق حناجرهم بالهتاف حتى كأنما طاف بهم طائف من الجنون، وهم يهدرون قاذفين لعناتهم على هذه الرواية.

لم يصدر قط قرار رسمي بحظر نشر الرواية، كما أن جريدة الأهرام لم تتوقف عن نشر الرواية، غير أن الرواية لم يقيض لها النشر في هيئة كتاب كامل سوى خارج البلاد.

فصّلت مارينا ستاج في البحث الذي تقدمت به إلى جامعة استوكهلم للحصول على درجة الدكتوراه وعنوانه "الحدود المفروضة حول حرية التعبير: أدب النثر وكتاب النثر في مصر إبان حكم ناصر وعهد السادات" (جامعة استوكهلم، ١٩٩٣) الحديث عن القوى التي تمارس دورها في خفاء خلف مسرح الأحداث والاتفاق الذي عقد بين الكاتب والحكومة لحل هذه العقدة المستحكمة. واليوم لا يوجد حظر رسمي على نشر الكتاب في مصر كما أن قرارا بالحظر لم يصدر قط.

غير أن نشر كتاب سلمان رشدي "آيات شيطانية" في عام ١٩٨٨ – وهي رواية حازت شهرة لما أحدثه موضوعها من زوبعة من الغضب والاستنكار على نطاق واسع في العالم الإسلامي وإن جرّت على نفسها سمعة سيئة – بُعثت من جديد في الأذهان قضية تعود إلى ثلاثين عاما خلت تتعلق بتجديف محفوظ وجرأته على الأديان ومزاعم أخرى تتعلق بزرايته بالأنبياء. ووجد نجيب محفوظ نفسه بغتة مقرونًا في الأذهان بكاتب أجنبي بينهما ما بين السماء والأرض من تباين. ولأن نجيب محفوظ مسلم تقي نقي بلغ منزلة فريدة في عالم القلم وطبقت شهرته الآفاق العالمية، ومثال نادر الوجود في نبل أخلاقه ونقاء سريرته، فإنه وجد نفسه مضطرا أن يعلن على الملأ دفاعه عن سلمان رشدي وحرية التعبير بما هي حق مقدس من حقوق الإنسان، مما دفع بعض أعداء سلمان رشدي إلى عقد مقارنة بين "آيات شيطانية" و"أولاد حارتنا"، خلصوا منها إلى وجوب إصدار فتوى بإهدار دم نجيب محفوظ مثل الفتوى التي صدرت ضد سلمان رشدي. فأصدر نجيب محفوظ بيانا أوجز فيه وجهته في النظر المتزنة والمتسمة بالاعتدال:

"لقد أعربت عن إدانتي لفتوى الخميني بإباحة دم سلمان رشدي لكونها تمثل انتهاكا للعلاقات الدولية، واعتداءً على الإسلام كالذي عهدناه في عهد الانشقاق. إنني أعتقد أن الضرر الذي أوقعه الخميني بالإسلام والمسلمين لا يقل في تأثيره عن ذلك الضرر الذي أحدثه سلمان رشدي. وفيما يتعلق بحرية التعبير فإنه سبق لي أن قلت إنها يجب أن تحاط بسياج من القداسة، وأن الفكر لا يُقوَّم إلا بفكر مضاد. وأثناء الجدال الذي ثار حول هذا الكتاب أعلنتُ عن تأييدي لمقاطعة الكتاب كوسيلة للحفاظ على السلام الاجتماعي، شريطة عدم اتخاذ مثل هذا القرار حجة

نسوغ بها الحجر على الفكر" (الأهرام ٢ مارس ١٩٨٢. للاطلاع على وصف تفصيلي لهذا الحدث، انظر سامية محرز: حضرة المحترم -Respected Sir- في كتاب:
(Michael Beard and Adnan Haydar,eds.,Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition,Syracuse,Up,1993).

بيد أن هذا البيان لم يحسم المسألة على نحو قاطع. كما لم تتبدد الشكوك حوله، ولم تمح من الأذهان فكرة تمرغه في السمعة السيئة. وعرضت الحكومة المصرية على الكافر كما يزعم البعض إضفاء حماية أمنية عليه، لكن كاتبنا كان يرفض دائما مؤثرا مباشرة حياته الشخصية على النحو الذي يرضيه متجولا في شوارع القاهرة وحاراتها في حرية تامة.

وذات يوم من أكتوبر عام ١٩٩٤وبينما يهم بالصعود إلى سيارة أحد الأصدقاء ليصحبه إلى مقهى قصر النيل كالمعتاد، تعرض لمحاولة اعتداء على حياته من جانب أحد أعضاء تنظيم الجهاد وهو نفس التنظيم الذي اغتال السادات. أصيب بطعنة سكين في رقبته إصابة خطيرة ولكنه نجا من الموت بأعجوبة.

أحداث تعز على الإدراك والرؤية العيثية للحياة:

من اليسر في غاية أن نصم بالتفاهة وقلة الشأن الأعمال الأدبية التي تشيع فيها روح التشاؤم ومشاهد الفوضى الشاملة التي قوضت دعائم حياة نجيب محفوظ وزلزلت المجتمع المصري زلزالا، فالأدب المصري يزخر بقصص تنعى مظاهر الانحلال والفوضى وتزعزع الثقة بالنفس، بيد أن هذه الأعمال التي كتبها محفوظ تعد أيضا تجارب أدبية في كتابة النثر الحديث جديرة بالدراسة والتمحيص.

في رواية "ثرثرة فوق النيل" (١٩٦٦) إظهرت لها ترجمة إلى الإنجليزية موسومة باسم: A Drift on the Nile] تدور معظم الأحداث في عوامة على النيل الفرق بعيد بُعد ما بين الأرض والسماء بينها وبين سياحة مري مون في قارب في نهر النيل في رواية العائش في الحقيقة. فثمة عوامة في نهر النيل يتردد عليها شلة من المقامرين ومدمنين لا يستفيقون يكابدون خيبة أمل شاملة مستهترين متهتكين لا يبالون ولا يخجلون. وبطل الرواية "أنيس زكي" موظف يمضه الإحساس بالخيبة والإخفاق، رُزئ بوفاة زوجه وابنته، وهو محور الجلسة وقطب الثرثرة التي لا ضابط لها والتي تنضح بالإحباط والسلبية. يتورط هو ورفاقه في حادث سيارة يؤدي إلى مصرع أحد الفلاحين. حاول أنيس أن يصلح من شأنه ويُقوِّم سلوكه السلبي ولكنه عجز عن أن يقهر الفتور المستقر في همته، فتقوقع في شرنقته ليمضي تيار الحياة في مجراه المألوف.

أما في رواية "ميرامار" (١٩٦٧) - التي تتخذ من مدينة الإسكندرية مسرحا لأحداثها التي تدور في أوائل الخمسينيات من القرن العشربن - فتجذب خادمة اسمها زهرة في "بنسيون ميرامار" انتباه عدد من قاطنيه. ويتيح تعدد الرواة لأحداث هذه الرواية عرض رؤى متباينة تعكس وجهات النظر السياسية والاجتماعية المعاصرة إبان السنوات التي تلت قيام ثورة ١٩٥٢. ويعرض الكاتب مسرحا معقدا للأحداث لكنه لا يرشدنا إلى وسيلة لتفسير أو تأويل الرؤى التي يتبناها مجموعة الرواة.

وفي عام ١٩٦٩ أصدر نجيب محفوظ مجموعته القصصية "تحت المظلة"، تطالعنا القصة التي تعطي المجموعة اسمها، بنفر من المارة تجمعوا تحت مظلة المحطة، بعضهم ينتظر الباص والبعض لاذ بها خوفَ البلل. يجذب نظرهم أحداث مرعبة تنذر بمأساة وشيكة الوقوع، ومشاهد من الغرابة والشذوذ في غاية؛ ولكنهم يتوارون في برج الخوف، والذهول يصرخ في عيونهم، وقد لازموا موقفهم في جمود كالذهول. إننا لا ندري الأفكار التي تدور في أذهانهم، كما أن معنى المشهد الذي

يطالعونه يستغلق على أفهامنا. فهذا المشهد يذكرنا بالفيلم الأخير من الأسلوب فوق الواقعي (السيريالي) للمخرج لويس بونويل، أو مسرحية من الأسلوب العبثي ليوجين يونسكو.

أما في رواية "حضرة المحترم" فيصور نجيب محفوظ في سخرية هازئة شخصية موظف في الحكومة (عثمان بيومي)، وهي شخصية ربما يلذع محفوظ نفسه بالسخرية من خلالها لأنه كان هو ذاته موظفا لا يخلو من طموح، أي جزءاً من النظام والطبقة الاجتماعية التي يوجه إليها ملاحظاته التهكمية اللاذعة.

محكمة أوزوريس:

إن اهتمام نجيب محفوظ بموضوع السلطة أمر واضح جلي، بيد أن السؤال الرئيسي الذي يطرحه هو: ماذا فعل زعماء وقادة مصر من فراعين وسلاطين وملوك ورؤساء وغزاة ومحتلين لرفعة وتقدم بلده أو ما هو الضرر الذي ألحقوه بها؟ في هذه الدراسة السياسية المقارنة التي تشمل الماضي والحاضر تبرز مواقف مشابهة ومكررة. يخيل إلى من يراقب وقائع المحاكمات أن البلاد لم تفتأ تشهد صحوة وازدهارًا يتلوهما تدهور في الأحوال ينذر بسقوط حتمي على مستوى الأفراد والمستوى القومي. ولا يتردد هذا المراقب عن أن يحرّض ذوى السلطة والنفوذ بعضهم على بعض ليشتبكوا في جدال حام، وهو ما نطالعه في بعض هذه المحاكمات من معارك كلامية تُتبادل فيها الاتهامات.

في كتاب "أمام العرش" المنشور في عام ١٩٨٣ يقدِم زعماء مصريون من حقب تاريخية مختلفة إلى المحاكمة. والقاضي في هذه المحكمة العليا هو الإله أوزوريس الذي يجلس في صدر القاعة على عرشه الذهبي، وإلى يمينه الإلاهة إيزيس على عرشها، وإلى يساره ابنهما حورس برأسه الذي يتخذ هيئة صقر على عرشه، ليعاوناه بتقديم المشورة. ويذكرنا المشهد بأحد المشاهد من كتاب الموتى الذي خط باللغة الهيروغليفية في عصر المصريين الأقدمين، وهو كتاب يرشد الموتى الذين حان موعد تقديمهم إلى المحاكمة الأبدية، وهو عبارة عن قصاصات جمعت من مخطوطات في لفافات من الكتان وكتابات منقوشة على جدران المقابر في جميع أرجاء البلاد. انعقدت المحكمة بكامل هيئتها المقدسة وبدأت بمحاكمة الأب المؤسس للدولة القديمة الملك مينا (الفرعون نارمر الذي وحد القطرين: مصر العليا ومصر السفلى منذ خمسة آلاف عام)، تلاها محاكمة حكام العصر العثماني حتى الرئيس أنور السادات الذي اغتيل قبيل صدور الرواية في عام ١٩٨١. ويمزج المؤلف بين تاريخ مصر قبل الفتح العربي والتاريخ الإسلامي وجوانب السياسة المعاصرة على نحو يوحي باستمرارية متوطدة الجذور. يستمسك نجيب محفوظ بأصوله العريقة كأحد سكان القاهرة القديمة، ولذلك جاهر أيضا بمعارضته لألوان وأشكال عديدة من حركات أممية عربية في العالم الإسلامي؛ معربا عن يقينه أن جامع الأزهر والجامعة التي تقع على كثب منه هما منبع العلم عند أهل السنة. فنجيب محفوظ ابن حضارتين ولذلك يرى أن الحضارة المصرية القديمة تعدل في الأهمية وأثرها في صياغة شخصيته الحضارة الإسلامية التي تشرّب روح تراثها تشربا يسري به في الشرايين.

في قاعة العدل التي تموج بالمتهمين وتتردد بين جنباتها أصوات الشعراء والنسوة المتصوفات، والبطارقة والملوك والفراعين والرؤساء، ورجال البلاط، تنقلب أحيانا قاعة المحاكمة إلى حومة قتال تتطاير في أرجائها زعقات الاتهام حيث إن المدعين يشاركون في محاكمة المتهمين. كما قُدِّم إلى المحاكمة الملك رمسيس الثاني أحد حكام الأسرة التاسعة عشرة (١٣٠٨– ١١٨٦ قبل الميلاد) وهي فترة انخرط أثناءها المصريون في حملات عسكرية ضد الحيثيين وأعداء للبلاد آخرين، وتميزت بتوطيد نفوذ الملك في أرجاء البلاد، وتشييد المعابد العظيمة في أبو سمبل، والكرنك، والأقصر،

وطيبة. وفور أن انتهت المحاكمة، كال رمسيس الثاني لخليفته الراحل جمال عبد الناصر الذي تجري في عروقه دماء الثورة إعجابا وتقديرا.

استولى ناصر على مقاليد السلطة في عام ١٩٥٦ بعد الإطاحة بالملك فاروق من فوق عرش البلاد في عام ١٩٥٢، وإلغاء النظام الملكي في عام ١٩٥٣ وما تبعه من إعلان الجمهورية. إن الإعجاب الذي يكنه الملك رمسيس الثاني لناصر يمثل – على الأقل من بعض وجوهه – تقويم الكاتب لناصر وإنجازاته، بتوكيده نقاط المشابهة بين الشخصيتين التاريخيتين. وفي سبيل الشرح الذي يزيد المسألة وضوحا، يواصل أوزوريس قائلا إن ناصر كان أول حاكم لمصر يسهر بنفسه على رعاية شعبه. بيد أن رمسيس الثاني حاكم الإمبراطورية المصرية ينحي باللائمة على ناصر لتقلصيه نفوذ مصر حتى غدت دولة خاملة الذكر تافهة الشأن، أما مينا، مؤسس مصر، فإنه جارى رمسيس الثاني في إغداقه التهم على ناصر، فرماه بتهمة طمس معالم عظمة مصر بدعوته إلى إدماجها في المحيط العربي الذي ذابت فيه حتى كادت تتلاشى.

رمى ناصر بدوره خليفته السادات بتهمة جر البلاد إلى الخراب بتطبيقه سياسة الانفتاح الاقتصادي التي تركت الباب مواربا فدخلت منه الرأسمالية والنفوذ الأمريكي والفساد. ودافع السادات عن نفسه باستماتة إلا أن ناصر انهال عليه لوما وتقريعا فأصاب بكلماته مفصل الحق. يكاد يستحيل أن نقرر نسبة الضرر الذي أوقعه كل منهما بالبلاد، وأيهما كان يفوق الآخر ظلما للعباد. فكلاهما تعرض لانتقادات حادة. بيد أن السادات يحظى بمؤازرة غير متوقعة من جانب واحد من أكثر الفراعين إثارة للجدال: إخناتون، الفرعون المارق، أمينوفيس الرابع.

وفي حين أن رمسيس الثاني الملك المقاتل وجد بينه وبين ناصر ثمة مشابهة من الناحية النفسية وإرادة التحدي، فإن إخناتون الفرعون الذي ينتمي إلى الأسرة الثامنة عشرة والذي وطد دعائم سلام متين الأركان أعلن مؤازرته لخليفة ناصر ووريثه، السادات، الذي اغتيل في عام ١٩٨١. يتدخل إخناتون في النزاع محتجا بأن السادات كان يهدف إلى تحقيق السلام ويسعى إلى إرساء دعائمه مثلما فعل هو نفسه في زمانه، وأن كليهما رُمي بتهمة الكفر دون وجه حق. ولذلك نجد إخناتون الذي اعتنق ديانة التوحيد يتوحد مع السادات في آرائه وأفعاله. لكن من هو إخناتون؟ وهو سؤال ينطوي على أهمية بالغة.

من هو إخناتون؟

بعد انقضاء عامين من نشر كتابه "أمام العرش" أصدر محفوظ أكثر كتبه إثارة للحيرة وربما أمعنها في الكشف عن رؤيته للحياة والكون، أعني روايته التي تدور حول شخصية إخناتون الموسومة باسم "العائش في الحقيقة"(١٩٨٥). في هذه الرواية التي يصطنع فيها محفوظ طريقة السرد المعروفة بتعدد الرواة، يسعى محفوظ إلى حل لغز شهير يدور حول شخصية إخناتون مؤلف الترانيم الدينية الجميلة للشمس، وسلف توت عنخ آمون على عرش البلاد.

.هجر الملك أمينوفيس الرابع الذي حكم البلاد بين عامي ١٣٧٥و١٣٥٨ قبل الميلاد، عبادة آمون والآلهة الأخرى في طيبة، وغادر العاصمة وقد قرّ منه العزم على تشييد عاصمة جديدة للبلاد في الموضع الذي يُعرف الآن باسم تل العمارنة. كرس كل قلبه لعبادة قرص الشمس "آتون"، إله الشمس، الذي تمثله أشعة تنتهي بيدين تقبضان على علامات "عنخ"(قوة الحياة) وعلى نحو مشابه تعد المسلات المصرية الشهيرة رموزا مقدسة لأشعة الشمس.

أعلن الإيمان بـ"آتون، وهو أحد صور إله الشمس القديم "رع"، إلها وحيدا لا إله غيره. وبدل الملك نفسه باسمه اسم إخناتون الذي يعني الشخص "ذا النفع لآتون" وأطلق على عاصمته الجديدة اسم "أخت آتون" الذي يعني "أفق آتون"، وإبان عهده دبت في أوصال البلاد عوامل الضعف

بسبب إصلاحاته الدينية والسياسية وانتهي الأمر بهذا المارق الذي يتخذ من السلام شعارا في الحياة إلى الإطاحة به. خلفه على العرش "توت عنخ آمون" الذي نبذ جميع الإصلاحات، وأعاد طيبة عاصمة للبلاد. أما العاصمة القديمة "أخت آتون" فقد هجرها سكانها وأكل مبانيها ومعابدها البلى، وزحف الفناء بنهم على جنباتها وأشيائها.

يستهل محفوظ روايته بهذه اللحظة الحاسمة في التاريخ. بعد سنوات قليلة من الإطاحة بإخناتون يقوم بطل الرواية والباحث عن الحقيقة مري مون (الذي ربما يلتبس علينا اسمه فنحسبه مريت آمون الذي تقبع مومياه في المتحف المصري بالقاهرة) برحلة نيلية مع والده في أواخر فصل الفيضان. بدأت الرحلة من مدينتهما سايس ماضيةً جنوبا إلى بانو لزيارة أخته التي استقر بها الزواج هناك. وأثناء الرحلة يمران بمدينة غريبة. يلاحظ مري مون أن طرقاتها خالية، وأن حدائقها ذبلت وملأتها الوحشة فتعرت الأشجار وذبلت الأزهار، وأن المساكن أسدلت جفونها، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة، وتلوح في قسماتها أمارات الموت وينشر الفناء رداءه عليها. يكشف له الأب عن سر هذه المدينة. إنها مدينة المارق، المدينة الكافرة الملعونة، بيد أنها ليست مهجورة تماما؛ فمازالت الزوجة السابقة للكافر أو أرملته بتعبير أدق تعيش في قصرها. كانت الملكة نفرتيتي الذي يعني اسمها "جاءت المرأة الجميلة"، وهو اسم يطابق مسماه إذ كانت لا نظير لها في حسنها البارع، تعاني وحدتها وذكرياتها في قصرها أو سجنها وهو الأصح في هذه المدينة التي خلت طرقاتها وميادينها من البشر.

سرعان ما يستعيد مري مون ذكريات صباه في قصر أبيه بسايس، وحوار الكبار المحموم حول الإعصار الذي أطاح بالإمبراطورية المصرية، وما سموه بحرب الآلهة، وفرعون الشاب الذي مزق التراث والتقاليد، ولم يذعن لمشيئة والده، وتحدى الكهنة والقدر. يركب مري مون حب استطلاع نهم، وتغزوه رغبة مقدسة كي يعرف الحقيقة ويسجلها كما كان أبوه يفعل في صدر شبابه. ولكن الصبي بخلاف أبيه لم يقنع بالاطلاع على الحقيقة كما تتردد على الألسنة أو مسجلة في بطون الكتب ولذا توثب بهمة صلبة مكرسا قلبه للبحث عن الحقيقة. نهج على مثال الباحث المتشكك الذي يؤمن بالمنهج العلمي في البحث والتحرر من أغلال التعصب العقائدي أو الديني. يبدو لي أنه من اليسر في غاية أن نوهم أنفسنا بأن مري مون صنو الكاتب لما بينهما من تشابه لا تخطئه الأذهان، ولذلك يصح أن ننظر إلى سعيه الدائم لكشف الحقيقة كمرشد لفهم أعمال محفوظ. ورغم ذلك فإننا ننهج على مثال مري مون الذي يشعل حماسنا لدرجة الاشتعال لمعرفة ما غمض من أمره – أي مري مون – واكتناه أغواره، تماما كما نجده يتقد حماسا لكشف اللثام عن شخصية إخناتون.

يذهب مري مون إلى طيبة ليقابل الناس الذين عاصروا الملك واتصل بينه وبينهم أسباب التعارف ثم يقصد العاصمة الملعونة "أخت آتون" لزيارة نفرتيتي. تتمخض هاتان الزيارتان عن اطلاعنا على أربع عشرة قصة مختلفة تطرح علينا عددا مساويًا من التأويلات والرؤى للحقيقة. يزور مري مون مري رع الذي كان يوما الكاهن الأكبر للإله الواحد، في مدينة النور أخت آتون، يستخبره الحقيقة. ثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل هنا وهي أننا نعلم أن مري مون نفسه يقتبس اسمه من اسم آمون الإله الذي استرد عرشه. ثم واصل مري مون سعيه للبحث عن الحقيقة فزار الملكة "تي" أم الملك، وناخت وزير إخناتون، و"محو" رئيس شرطته، و"آي" أبو نفرتيتي ومستشار العرش، وآخرين ممن تصلهم به أسباب التعارف، بيد أن مري مون (أو القارئ) لم تتكشف له الحقيقة على نحو جليّ. أو الأصح أن يقال إن القارئ يجد نفسه مضطرا أن يكتشف الحقيقة بنفسه وفقا لرؤيته لشخصية إخناتون وطبيعة عهده وأحوال زمانه. فالحقيقة تتمثل لأعيننا لغزاً يعز على الإدراك أو شبحا يلوح لناظرينا إلا أنه يذوب في الظلام عندما ندنو منه، مثلها في ذلك مثل

الشخص الذي يُدعى إخناتون والإله آتون الذي آمن به. هذا الغموض الذي يكتنف شخصية إخناتون والإله آتون لحد الجهالة والعماء يطل برأسه في أقوال الشخصيات العديدة التي يقابلها مري مون لكشف اللثام عن الحقيقة. كما أن ثمة عاملاً آخر يبرز برأسه ليبدد سحب الغموض وهو كراهة الدعوة إلى الحرب والقتال.

كما أن نفرتيتي آخر شخصية يزورها مري مون تجهل حقيقة زوجها وإلهه، وإن أفضت إليه بحقيقة موت زوجها السابق وأنه لم يمت ميتة طبيعية بل اغتيل [ولذلك فقد كان مصيره مشابهًا لمصير أنور السادات، الفرعون الأخير الذي توحد معه إخناتون في كتاب "أمام العرش"]، وهي الآن تحترق توقا إلى رؤية حبيبها في العالم الآخر ليمتزجا جسدا وروحا إلى الأبد، كما أنها تطمح إلى الجلوس إلى جانبه على عرش الحقيقة. وهكذا سوف يرقى إلى منزلة أوزوريس رئيس هيئة المحكمة في قاعة العدل في كتاب "أمام العرش". وكما يلاحظ مري مون فإن الطريق إلى الحقيقة في هذا العالم ليس له بداية أو نهاية حيث إن الذين تجتذبهم معرفة الحقيقة الخالدة سوف يسعون إلى مدّه. وينبني على هذا نتيجة مؤداها أن التاريخ تعوزه بداية أو نهاية مثل القصة القصيرة المعنونة حكاية بلا بداية ولا نهاية ذات الرؤية الوجودية في المجموعة القصصية التي تحمل نفس الاسم (١٩٧١) والتي تفتقر إلى بداية أو نهاية.

في خاتمة الكتاب يعود مري مون إلى سايس. استقبله أبوه بشوق، وراح يسأله عن رحلته ويجيبه، وامتد الحوار بينهما أياما وتشعب، وقال له كل شيء تقريبا، ولكنه أخفى عنه أمرين اطلع القارئ فقط عليهما هما: ولعه المتزايد بالأناشيد المقدسة للإله الواحد، وحبه العميق للسيدة الجميلة نفرتيتي. في هذه الكلمات التي يختتم بها محفوظ روايته نستشعر ما يكنه من مشاعر الإجلال والتوقير للقيم الأدبية والدينية، وتوقير الحقيقة الجليلة السامية التي تتوارى عن الأنظار وتعزّ على التأمل أو الإدراك سواء كان يقصد الله سبحانه وتعالى، أو حقيقة البشرية أو الحقيقة التي يحدسها أي فرد ويطمح إلى الكشف عنها. فجميع هذه الحقائق السامية تنطوي على لغز آتون وإخناتون.

إن محفوظ، مثله في ذلك مثل أوزوريس، يعكف في رواياته على الدراسة العميقة لمظاهر الحياة السياسية والاجتماعية في مصر بغرض تقويمها والكشف عن جوانب القوة والضعف فيها. وكما نلمس في المحكمة التي انعقدت بكامل هيئتها المقدسة في قاعة العدل: أوزوريس في الصدر على عرشه الذهبي، إلى يمينه إيزيس وإلى يساره حورس، أن ثمة أسئلة طرحت وردودًا سمعت وإن لم تفلح في إجلاء الحقيقة، فإن بحث محفوظ عن الحقيقة بهمّة لا تفتر أو يعتريها الكلال يظل سعيا دون نهاية.

الهوامش

(*) هذه المقالة من إصدارات منظمة جائزة نوبل في ١٦ أكتوبر عام ٢٠٠٣.

(**) تُعوز الكاتب الدقة في وصف مصير العاشق الذي أفلت منه الزمام عندما رآها في أحضان جندي بريطاني في أحد المشارب، فتناول زجاجة خمر قذفها بها فأصابت وجهها وتفجر الدم غزيرا من أنفها وفمها وذقنها، فانقضّ عليه الجنود البريطانيون وأوسعوه ضربا حتى سقط بينهم جثة هامدة (المترجم).

القاهرة القديمة وعوالمها الصغيرة*

محمد مصطفى بدوي/ ت : أحمد هلال يس

لا يسع إلا قلةً من النقاد إنكارُ أن الكاتب المصري نجيب محفوظ أحرز منزلة فريدة بوصفه كاتبا روائيا في العالم العربي وأن شهرته طبقت آفاق الأدب الروائي، وأن شخصه ليملأ الفضاء حتى ليكاد يتعثر به السمع والبصر أنىّ مضيت. بيد أن ثمة ما يستثير الإحساس بالتناقض؛ فرغم أنه أشد الكتاب المصريين تطبعا بالطابع المصري الأصيل في مزاجه وأحاسيسه ومشاعره، وانغماسا في تيار الحياة اليومية، تتسم الكثير من رواياته بشمولية الرؤية لعلاقة الإنسان بالكون والحياة فتتحرر من أغلال المكان والزمان.

ثمة روائيون عرب آخرون يلجون الساحة الأدبية بروايات عظيمة من حين إلى حين، في مصر وخارجها، بيد أن قلة منهم هي التي تنجح في تأليف أكثر من رواية أو روايتين تتسم بالروعة والبهاء وتحظى بكثرة من المعجبين، كما أنه من المؤكد أن أحدا من هؤلاء الكتاب لم يتسنم ذروة المجد الأدبي الذي ظفر به محفوظ بغزارة إنتاجه وتنوُّعه وروح الإبداع والجدّية التي تشيع فيه.

ولد نجيب محفوظ في عام ١٩١١ في حي الجمالية، أحد أحياء القاهرة القديمة، الذي اتخذ منه مسرحا تدور في جنباته أحداث روايات عدة تشهد له بطول باعه ورسوخ قدمه في عالم الفن الروائي .

شرع نجيب محفوظ في نشر أعماله مبكرًا في عام ١٩٣٤ إثر حصوله على إجازة في الفلسفة من جامعة القاهرة. واستهل حياته الأدبية بتحبير مقالات في الفلسفة وتاريخ الفكر الغربي خاطب بها القارئ العادي، وتأليف القصص القصيرة، ثم تحول فيما بعد إلى كتابة الرواية. بيد أنه لم يظفر لنفسه بالمنزلة الفريدة التي يستأهلها في عالم القلم عن جدارة إلا في عام ١٩٥٧ عندما أصدر الثلاثية.

ظل محفوظ طوال العقدين التاليين منكبًّا على كتابة رواياته في شبه سخرة، قابعا في سياج من الصمت وخمول الذكر النسبي. أطلق عليه أصدقاؤه لقب "صابر" لاستسلامه للصبر الذي بدا أنه يستمرئه لطول ما عاناه؛ ومواظبته على إنفاق وقت الفراغ في الكتابة (ظل يتعيش معظم سني حياته من عمله موظفا في الحكومة المصرية).

استهل محفوظ مشواره في الفن الروائي بكتابة الرواية التاريخية، وهي النوع الأدبي الذي ألف فيه ثلاثة أعمال فيما بين عامي ١٩٣٩و ١٩٤٤.

إن ما تتسم به هذه الروايات من التوسل بالخيال الأدبي في إحياء ماضي المصريين الأوّلين، ووصف طرائق معيشتهم وعاداتهم أدنى في الأهمية من استخدام محفوظ لهذا الموقع للأحداث الموغل في القدم وسيلة لبسط آرائه في الظروف السياسية والاجتماعية التي ألقت بظلالها على مصر المعاصرة.

صادف محفوظ قدرًا من النجاح فيما استهدفه. فنجد رواية "رادوبيس" تغمز الملك فاروق بانتقادات خفية لطغيانه. كما تنضح رواية "كفاح طيبة" بمشاعر السخط الوطني على الاحتلال الأجنبي، ومن ثم تسدد سهامها إلى نحر الاحتلال البريطاني لمصر. بيد أن محفوظ سرعان ما أعرض عن استلهام موضوعات رواياته من أجواء عصر الفراعنة وولى وجهه شطر مصر المعاصرة، وخاصة القاهرة، يستوحي أجواءها وشخصياتها موضوعا لرواياته. لم يكن هذا القرار يخلو من حكمة وذلك لسبب لا يخفى على عين الناقد وهو افتقاده القدرة غلى كتابة الرواية التاريخية. أما عمله التالي "خان الخليلي" (١٩٤٥) فقد افتتح به مسلسلاً من ثماني روايات شهدت على تسنُّمه ذروة فن الرواية الواقعية في مصر، ودقة تسجيله للأحداث التي شهدتها مصر إبان القرن العشرين، وفصاحته في التعبير عما يعتمل في ضمير مصر السياسي والاجتماعي من صراعات وتناقضات.

تطرح هذه الروايات التي تأخذ عنواناتها من أسماء شوارع القاهرة القديمة رؤية بانورامية للشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى دون إغفال لتفاصيل حيوات أفرادها اليومية بقلمه الذي ينبض بحيوية دافقة وينضح بالحب والمودة.

وعلى العكس من مدينة الإسكندرية التي وصفها لورانس داريل في رباعيته، فإن القاهرة في روايات محفوظ لم تحدق بها هالة من الخيال الرومانسي فحسب، بل غدا لها أساس في الواقع فأضحت كيانا ملموسا، ولذا فإن أثرها القوي في حيوات أشخاصها يلتصق بذاكرة القارئ لا يتزحزح، مثلها في ذلك مثل لندن في أعمال ديكنز، وسانت بطرسبرج في روايات ديستوفيسكى، وباريس في مؤلفات زولا.

تسنم محفوظ ذروة النجاح في مباشرة فن الرواية الواقعية عندما كتب الثلاثية التي نشرت إبان عامي ١٩٥٦و ١٩٥٧، وإن كان من الواضح أنه أتم تأليفها قبل ثورة ١٩٥٢. فالروايات التي سبقتها إلى الظهور ونعني بها "خان الخليلي" (١٩٤٥)، و"القاهرة الجديدة" (١٩٤٦)، و"زقاق المدق" (١٩٤٧)، و"بداية ونهاية" (١٩٥١) [والتي صدرت ترجمات لها بالإنجليزية] تدور في الأساس على موضوع أثقال العيش ومتاعب الحياة التي يئن في قبضتها شخوصها وذلك إبان سنوات الحرب العالمية الثانية. إلا أن الثلاثية: "بين القصرين"، و"قصر الشوق"، و"السكرية" فإنها ترصد باستفاضة مصائر أفراد أسرة قاهرية عبر ثلاثة أجيال متعاقبة، آخذة كنقطة بداية لأحداثها فترة العقد الثاني من القرن العشرين الذي وافق نمو الحركة الوطنية التي آتت ثمارها عند اندلاع ثورة ١٩١٩، وتختتم الأحداث إبان الحرب العالمية الثانية. وتمثل مصائر الأفراد العالم الصغير الذي تلاطمه أمواج الانفعالات المتضاربة وتعترك فيه العواطف المتناقضة والأفكار المتنافرة، أما العالم الكبير فيصور مصير مصر الحديثة. وتجسد الأحزان التي تعصف بقلوب الشخصيات التي تزخر بها الرواية، والمحن التي تجلو لهم جوانب من حياتهم، والعواطف المتناقضة التي تعترك في نفوسهم، والتغيرات السياسية والفكرية والاجتماعية التي طرأت على هذا العالم الكبير أي هذا البلد الهام في العالم العربي المعاصر. إن كفاح الأبناء للتحرر من سطوة الأب وطغيانه، وإصرارهم وحماسهم على أن يختطوا لأنفسهم طريق المستقبل الذي يرتضونه يمثل نضال الأمة كي تظفر لنفسها بالاستقلال السياسي والتحرر من الأغلال التي صفدتها بها تقاليد بالية ربما ترجع إلى

العصور الوسطى، وتنتزع من أنياب التخلف حياة جديرة بأن تسلكها في زمرة دول العالم الحديث. إن بسط الأحداث في أناة وتمهل، والدقة الفلكية في إيراد التفاصيل، وتسجيل الظاهرات الاجتماعية بدقة واستشعار الحضور الطاغي والدائم للروائي، والاهتمام المحموم بتضفير خيوط الحبكة في نسيج محكم، والاهتمام البالغ لحد الدهشة بالحفاظ على موقف يتسم بالحياد حيال الشخصيات والأحداث تشي بتأثر هذه الروايات، رغم تطبعها بطابع مصري أصيل، بملامح وسمات الرواية الأوربية إبان القرن التاسع عشر.

رد محفوظ على النقاد الذين عابوا على رواياته عدم اكتراثها بأساليب الكتابة الروائية الحديثة قائلا: إنه على علم بسمات الحداثة باعتبارها مذهبا أدبيا، لكنه يشعر في قرارة نفسه أن ما يقرر الأسلوب الروائي بما يتضمنه من تقنية هو المادة التي يعالجها الكاتب في رواياته، ورؤيته حيال الكون والحياة، فالجانب التقني في فن الرواية يجب ألاّ يُفرض على الكاتب على نحو عشوائي.

ونلمس في هذا الرد عظمة محفوظ وصلابته العقلية. فبخلاف الكتّاب الآخرين الذين يفوقهم في حُسْن الصنعة والموهبة، لم يبهره قَطّ بريق موضة أدبية جديدة تلتمع في سماء الفن الروائي.

وطوال السنوات الخمس التي تلت إتمام نجيب محفوظ للثلاثية، وحتى ظهور "أولاد حارتنا" في عام ١٩٥٩ (والتي أصدر فيليب ستيوارت ترجمة جيدة لها تحت عنوان "أبناء جبلاوي")، بدا كما لو أن محفوظ أغمد القلم في غطائه بعد أن جف مداده ونضب منه المعين، وهو صمت يستثير بالغ حيرتنا، وذلك عندما نضع في الاعتبار غزارة إنتاجه في السنوات السابقة على هذه الفترة واللاحقة لها. قال محفوظ في حوار مسجل على سبيل التفسير: إنه مع قيام ثورة جمال عبد الناصر شعر بأنه ليس ثمة حاجة لقول المزيد، فمع اندثار النظام القديم أصبحت مواصلة انتقاده إياه أمرا بالعبث أشبه. بيد أنه من الواضح أن كاتبنا الروائي تردى فريسةً لأزمة روحية معتمة يمكننا أن نرجع إليها - بقدر ما — ما طرأ على أعماله الروائية من تغيُّر في بؤرة الاهتمام والشكل الأدبي والموضوعات عندما واصل الكتابة بعد أن توقف عنها لمدة سنوات خمس.

و تعد "أولاد حارتنا" إحدى الروايات الرمزية القلائل التي ظهرت في عالمنا العربي. والحقيقة أن أحداث هذه الرواية وإن كانت تدور في أحياء القاهرة القديمة، إلا أنها بخلاف الروايات السابقة عليها والتي تقع أحداثها في مكان محدد وزمان محدد من التاريخ المصري الحديث، تنضح بأجواء القاهرة القديمة وتدور أحداثها إبان فترة زمنية غير محددة، رغم أنه من الواضح أن الأحداث تقع قبيل أواخر القرن التاسع عشر.

ولعل عدم تحديد الفترة الزمنية التي تدور أثناءها الأحداث مما يوافق طبيعة هذا العمل الأدبي، إذ إن التيمة الأساسية تدور حول تاريخ البشرية وبحث الإنسان الدءوب عن الإيمان منذ آدم وحواء وقابيل وهابيل، وحتى عصور الأنبياء موسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام.

ورغم أن رواية "أولاد حارتنا" تدور في الأساس حول قضايا ميتافيزيقية مثل طبيعة الشر ومعنى الحياة، فإن لحظات الصفاء الروحي التي تهزج أثناءها النفس بسكرة التناغم مع الذات والحياة والكون تكاد تندر، كما أن الفترة بينهما تتباعد لحد الدهشة.

وتبين الرواية على نحو جلي أن ما يستنهض همم الأنبياء لإنقاذ البشرية ليس إحساس الإنسان المؤلم بالافتقار إلى الطمأنينة في كون لا نهائي يغلفه غموض محفوف بنُذر الرعب فحسب، بل هناك حافز أقوى وهو إحساسه بالظلم الاجتماعي والشرّ الذي يعتمل في صدر

الإنسان حيال أخيه الإنسان. ووفقا لهذه الوجهة في النظر التي تطرحها الرواية، فإن ثمة صلة تنعقد بينها وبين بقية أعمال نجيب محفوظ. وفضلاً عن هذا فإن روايات نجيب محفوظ ذوات الصبغة الاجتماعية لا تعدم كلية الاهتمام بالقضايا الفلسفية، والذي يُعدّ – بلا مراء – نتاج تكوينه العقلي الباكر.

إن موضوع الصراع بين العلم والدين، وتأثير المذهب الوضعي المنطقي لأوجست كنت Auguste Comte يتجليان بوضوح في رواياته الباكرة وخاصة في شخصية كمال عبد الجواد في الثلاثية.

إن هذا المزج بين الجوانب الفلسفية / الدينية، والاجتماعية، والسياسية والنفسية هو الذي يجعل روايات محفوظ خاصةً أعماله الأخيرة قادرة على أن تثير في نفس القارئ جملة من الذكريات، وتستدعي كثيرًا من الصور، كما أنه يثري النسيج الروائي، ويهب الروايات القدرة على الإيحاء بمعان عدة.

وبعد أن فرغ محفوظ من كتابة رواية "أولاد حارتنا" شرع في تأليف المزيد من الروايات التي فاقت في عظمتها "أولاد حارتنا"، والتي تعدّ علامة هامة في تطور فنه الروائي وإن تعاورها الضعف وقلة العناية بدقة الأداء (أصدر محفوظ منذ عام ١٩٥٩ أكثر من عشرين رواية ومجموعة من القصص القصيرة)[1].

وهذه الرواية تتعاورها عوامل ضعف عدة، منها تكرار الأحداث لحد الإفراط، وازدحامها بمشاهد العراك، وجريان الأحداث إلى غايتها لاهثةً متلاحقة، واكتظاظها بالشخصيات لحد العجز عن رسمها على نحو يتسم بالإقناع، وفضلاً عن ذلك فمن منظور كونها عملاً ذا تيمة دينية، فإن لغتها تتسم بالركاكة وتفتقر إلى الروح الشاعرة. إن أهمية هذه الرواية تنبع في الأساس من الموضوعات والأفكار التي تتضمنها، رغم أن بارق الأمل الذي يلوح في الأفق يكاد يخفق في مطاردة جحافل الظلام. بيد أن ما يغشى الرواية من اهتمام جارف بالمعارف الروحية، والرعب من الموت والانزلاق إلى هوة العدم ولا نهائيته لينبئ بطبيعة موضوعات الروايات التي كتبها بعد ذلك.

أما الرواية التي أصدرها محفوظ بعد رواية "أولاد حارتنا" فهي رواية "اللص والكلاب" (١٩٦١) التي استهل بها مرحلة جديدة تمثلت في كتابة روايات قصيرة تحصر الاهتمام في بطل واحد، وتتسم بالمزيد من الصراع الدرامي وتكثيفه، والنزعة الغنائية في الأسلوب والإيغال في الرمزية واستخدام اللغة الموحية، وأسلوب تيار اللا وعي والأساليب الأخرى في مذهب الحداثة الأدبي والتي تُوائم طبيعة الموضوعات التي تدور حولها.

نلمس في هذه الروايات عذوبة لغة الشعر عندما تضفي إيحاءاتها على الواقع، الذي يعدّ مزيجا من الجوانب السياسية والنفسية والميتافيزيقية والصوفية في تجانس وتآلف يعزّان على التأمل أو التفكير.

في روايات عدة تنتمي لهذه المرحلة، خاصة "الشحاذ" (١٩٦٥)، و"ثرثرة فوق النيل" (١٩٦٦)، نجد البطل يتحرق رغبة في أن يظفر لنفسه بطمأنينة ومتعة الصفاء الروحي الذي يدوم بنفسه فيسمو به إلى ذروة من البهجة فوق المنى. غير أن هذه الرغبة المحمومة تغوص بصاحبها إلى قعر الكآبة والاضطراب والكدر، وهي حالة يصحبها ذوبان الحد الفاصل بين الوهم والواقع، والخلط بين أحداث الماضي ووقائع الحاضر.

بيد أنه رغم هذا الجانب الميتافيزيقي في هذه الروايات، فإنها تستعرض في وضوح يبلغ حد الإعجاز ويتسم بحساسية مرهفة، الحالات المزاجية والأجواء النفسية التي عاشت مصر في ظلالها منذ ثورة عبد الناصر.

إنه لخسران فادح أن أيا من هذه الروايات المهمة لم تترجم إلى الإنجليزية حتى الآن [٢] رغم أننا لا يسعنا إلا أن نقر بأن ترجمتها لا تخلو من تحديات وصعوبات يخطئها الحصر.

وصف نجيب محفوظ، في واحد من حواراته، التطور في مساره الفني، على سبيل التشبيه وإن لم يخل من سخرية خفية، برحلة تبدأ بالكاتب سير "والتر سكوت" Sir Walter Scott وتنتهي بـ "ساروت" Sarraute ، وهو تشبيه صائب من وجهة نظر معينة، وإن كانت ضيقة محدودة، إذ إن تأثير الكتّاب الأوربيين على مؤلفاته، سواء تلك التي تنتمي إلى المرحلة الواقعية أو المرحلة الوجودية، كان على وجه التعميم ذا طبيعة عامة غير محددة، بحيث يصعب معها رد طبيعة الأفكار أو الأسلوب إلى تأثره بأعمال كاتب أوربي بعينه، فرواياته ظلت مطبوعة بطابع مصري لا يخطئه عقل القارئ أو وجدانه. وأي نظرة عابرة على الروايات التي كتبها في السنوات الأخيرة قمينة بأن تثبت لنا أن تجاربه في معالجة أشكال الكتابة الروائية لم ينضب معينها بعد.

الهوامش :

* نشرت هذه المقالة في مجلة "تايمز الأدبية" Times Literary ، ٢٥ سبتمبر ١٩٨١. ثم أعيد نشرها ضمن كتاب:

THE WORLD OF NAGUIB MAHFOUZ, Editor Prof. Younes A. EL-Batrik, Published By The Egyptian Education Bureau, London 1989.

(١) بلغ هذا العدد حتى اليوم أربعين عملاً (المترجم).

(٢) تُرجمت هذه الروايات بعد ذلك إلى الإنجليزية ؛ فرواية "اللص والكلاب" ترجمت بعنوان The Thief and the Dogs وطبعت في القاهرة ١٩٨٤ وفي نيويورك ١٩٨٩ ، ورواية "الشحاذ" ترجمت بعنوان The Beggar وطبعت في القاهرة ١٩٨٦ ، ورواية "ثرثرة فوق النيل" ترجمت بعنوان Adrift on The Nile وطبعت في القاهرة ونيويورك ١٩٩٣ (المترجم).

زقاق المدق:

تحليل ثقافي اجتماعي (*)

ماريوس ديب / ت: محمد بهنسي

على الرغم من أن زقاق المدق قد حظيت بقبول واسع بين القراء ولاقت استحساناً وترحيبًا في حينه — منذ نشرها عام ١٩٤٧ — فإنها قد توارت خلف أعمال نجيب محفوظ الروائية اللاحقة مثل ثلاثيته الشهيرة. ومن ثم ساد ميل بين النقاد لتحليل زقاق المدق باعتبارها رواية تتناول — بشكل أساسي — قضية الفقر[1] في أحد أحياء القاهرة العتيقة، وتجاهُل الأبعاد الثقافية والاجتماعية للرواية.

وعلى الرغم من أن الرواية تنحو نحو الواقعية في تصويرها للأحداث فإنها تعالج تيمات تتجاوز المشهد القاهري وتُعدّ ذات صلة وثيقة بمصر إن لم يكن بالشرق الأوسط بأكمله، فنحن نتبين في الرواية ذلك الفارق بين العالم التقليدي والعالم الجديد في مصر منذ الأربعينيات. ويعد ذلك، إلى حد ما، إعادة تجسيد لثنائية الشرق / الغرب والهوة بينهما، والقيم الجمالية والأخلاقية التي تسم هذين العالمَيْن. زد على ذلك أن فحصاً دقيقا لرواية زقاق المدق يبين استخدام محفوظ الدقيق والبارع للرموز والمفارقات لتوضيح هذه التيمات .

عند مستوى ما من مستويات التحليل، تدور الرواية حول مكان أو موقع بعينه؛ فهي تدور حول زقاق صغير الحجم متفرع من شارع الصنادقية في حي قاهري قديم هو الحسين ، ويتكون ذلك الزقاق من منزلين كل منهما يتكون من ثلاث شقق. ويحتوي الزقاق كذلك على خمسة دكاكين ذات أحجام متباينة تختلف في النشاط التجاري. وترمز طوبوغرافيا الزقاق إلى العالم الذي يحتويه؛ فمدخل الزقاق أضيق من مدخل عمارة حديثة في شارع شريف باشا الأنيق. ويشبه الزقاق مصيدة من الداخل حيث تشغل جدرانه جوانب ثلاثة مما يجعل الظلام سمة سائدة فيه[2] ومخرجه الوحيد يطل على شارع الصنادقية، ومن ثم فإن الزقاق يتميز في الوقت نفسه بالانعزال؛ مما يجعله يشكل عالماً في حد ذاته وبالاتصال بالعالم الخارجي من خلال مخرج ضيق.

إن ذلك التقابل بين ما يمكن تسميته بعالم زقاق المدق والعالم الواقع فيما وراء الزقاق هو ما يشكل بدقة التيمة الأساسية في الرواية. إن العالمين متقاطعان، وينفصلان عن بعضهما البعض في الوقت ذاته، وتتمثل براعة محفوظ — من بين أشياء أخرى — في قدرته على تصويرهما (بشكل عام وإن لم يكن كليا) من منظور ساكني الزقاق.

يزودنا محفوظ بتقسيم طبقي أو بطوبوغرافيا اجتماعية لعالم زقاق المدق؛ في قمة السلم الاجتماعي هناك سليم علوان الذي لا يسكن في الزقاق ولكن وكالته هناك، وهو عطار يعمل بالجملة

والتجزئة، وقد حقق أرباحاً طائلة خلال الحرب العالمية الثانية عن طريق بيع الشاي في السوق السوداء، وهو متزوج من عائلة نبيلة ولديه ثلاثة أبناء تخرجوا في الجامعة ويعملون بالوظائف المختلفة.

وقد بلغ من ثراء علوان أنه قد انتقل بمسكنه من حي الجمالية إلى حي الحلمية حيث اشترى فيلا هناك، كما راودته فكرة الحصول على لقب بك أو شرائه. وهو ينتمي إلى طبقة اجتماعية تعرف باسم طبقة الأفندية، أو البورجوازية الصغيرة ، وبخاصة إلى الشرائح العليا من هذه الطبقة.

وفي الحلقة الثانية من السلم الاجتماعي نجد الأرملة "سنية عفيفي" التي تمتلك أحد المنزلين في الزقاق، ومن ثم فهي تسكن في الدور العلوي بمنزلها وتتكسب بوصفها مالكة أراض ومحلين في الحمزاوي، وقد تراكم لديها من المال ما يكفي لكي يكون لها مدخرات في البنك وجعلها تتزوج للمرة الثانية من موظف حكومي يعمل في إدارة الشرطة وهو " أحمد أفندي طلبة" الذي يتحصل على مرتب قدره عشرة جنيهات. وتنتمي السيدة سنية إلى الشرائح الوسطى من البورجوازية الصغيرة.

وفي المرتبة التالية يأتي "الشيخ رضوان الحسيني" الذي يمتلك المنزل الآخر في الزقاق بالإضافة إلى عدة أفدنة في أماكن أخرى. وهو رجل دين فشل في دراسته بالأزهر ولحقت به مآس شخصية ولكن إيمانه وحبه لله والإنسانية ظلا على حالهما ولم يهتزا، وكما يوحى اسمه فهو قانع بحياته وربما كان يسكن — رمزيا — في الطابق الأوسط في منزله، وهو موسر نسبيا ويتمتع بسمعة طيبة باعتباره مالك أراض عادلاً في معاملاته مع قاطني مسكنه.

وكل ساكني الزقاق ينتمون إلى طبقات اجتماعية أدنى من طبقة سليم علوان وسنية عفيفي ورضوان الحسيني؛ فالمعلم "كرشة" على سبيل المثال يمتلك أحد المقاهي ويعد قائد مالكي المقاهي في حيه، وهو إنسان مبذر يبدد ماله على الحشيش وميوله الجنسية المثلية، ويعمل ابنه "حسين كرشة" في دكان إصلاح عجلات مقابل ثلاثة قروش في اليوم ولكنه انتقل إلى العمل في معسكر الجيش البريطاني حيث تضاعف أجره عشر مرات وصار يحصل على ثلاثين قرشا في اليوم، وقد تضاعفت أرباحه بالعمل في السوق السوداء. ومع ذلك فإن إسرافه الذي ورثه عن أبيه لم يمكنه من ادخار أية أموال تمكنه من تسلق السلم الاجتماعي، وحينما يفقد وظيفته في معسكر الجيش البريطاني يعود خالي الوفاض إلى الزقاق.

وتعيش عائلة المعلم كرشة في شقة تقع فوق مسكن الشيخ رضوان الحسيني.

وتعيش "أم حميدة" — وهى بلانة وخاطبة — مع ربيبتها حميدة في الطابق الذي يقع تحت الطابق الذي تسكن فيه سنية عفيفي. وفى الطابق الأول من بيت رضوان الحسيني يشترك "عم كامل" بائع البسبوسة في السكن مع "عباس الحلو" الذي يمتلك دكان حلاق في الزقاق. وقد تمكن عباس من ادخار بعض الأموال ولكنه — بسبب حبه لحميدة وتحت تأثير صديقه حسين كرشة — يتطلع إلى البحث عن فرصة اقتصادية أفضل خارج الزقاق، فيبيع دكانه ويبدأ في العمل مع الجيش البريطاني مقابل خمسة وعشرين قرشا في اليوم.

• تلي هذه الشخصيات في السلم الاجتماعي: "جعدة وحسنية" اللذان يمتلكان المخبز وينامان فيه.

وفى قاع هذه التراتبية الاجتماعية نجد "الدكتور بوشي" الذي يمارس طب الأسنان بدون أي تدريب رسمي، والذي يعيش في قاع منزل سنية عفيفي.

وأخيرا، هناك "زيطة صانع العاهات" الذي يعيش في خرابة يستأجرها من "حسنية" الخبازة.

وغالبا ما يوضح اختيار محفوظ لأسماء هذه الشخصيات مكانتهم الاجتماعية، فهو يضع على لسان "فرج إبراهيم" هذه العبارة: "ليس الاسم يا محبوبتي بالشيء التافه لا يقام له وزن، هو بالأحرى كل شيء، وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء"[٣].

ويستطيع المرء أن يشتق المكانة الاجتماعية ويتبين السمات الأساسية للشخصيات الرئيسية من أسمائها؛ قاسم الدكتور بوشي على سبيل المثال مشتق من كلمة أوباش التي تعنى حثالة المجتمع أو البروليتاريا الرثة على حين يشتق اسم زيطة من "الزيطة" أي الجلبة والضوضاء؛ مما يعني أنه جهير الصوت ومشاكس أو من "زطيط" الذباب أو طنين الذباب إن شئنا الدقة. ويكتسب ذلك دلالة أكبر عندما نعرف أن والديه كانا يعملان بالشحاذة، وأنه قد تربى وسط الذباب والقاذورات. ومن ناحية أخرى فإن اسمَيْ "علوان" و"سنية" يتناسبان مع الوظيفة الاجتماعية السامية للشخصيتين.

ويشبه اسم الخباز جعدة الذي يعني تجعيدة، طبيعة عمله وكذلك لأن التجعيدة في وجهه قد نجمت عن الضرب المتواصل الذي تكيله له زوجته.

وأخيرا، لنتأمل شخصيتين لا تعيشان أو تعملان في الزقاق — ولكن زيارتهما له تتركان أدوم الأثر على ساكنيه — هما: "إبراهيم فرحات" المرشح البرلماني الذي يجلب إلى الزقاق، كما يوحي اسمه، الفرح وروحًا احتفالية خلال حملته الانتخابية، وشخصية "فرج إبراهيم" القواد المحترف الذي تقابله حميدة خلال أحد التجمعات الاحتفالية التي تصاحب حملة إبراهيم فرحات، هو الذي يجلب الفرج إلى حميدة؛ حيث يأتي في أعقاب خيبة أملها لإصابة سليم علوان بذبحة صدرية عقب تقدمه لها مما حطم آمالها في النزوح خارج الزقاق وفيء الثراء. إن حميدة ترى فرج باعتباره "حياتها وسعادتها"[٤] الذي "ينقذها" من الحدود المقيدة لعالم الزقاق ويجعلها تدرك الفرص التي تتواجد في العالم خارج الزقاق.

إن "زقاق المدق" يمكن رؤيتها باعتبارها رواية تدور حول زقاق أبدي أو سرمدي على الرغم من أن أحداث الرواية تجري في فترة زمنية محددة هي شتاء عامي ١٩٤٤ — ١٩٤٥.

في مقدمة الترجمة الإنجليزية يكتب تريفور لي جاسيك: "في هذا العمل، كما في الكثير من أعمال نجيب محفوظ، نعاين الزمن الذي يتشخصن في زقاق سرمدي باعتباره البؤرة المركزية للرواية"[٥].

إن تصوير محفوظ للزقاق يسمح لنا باعتباره زقاقا موغلا في تاريخيته حيث يعود إلى عصر العثمانيين والمماليك؛ بل ربما يعود إلى العصر الفاطمي، أي إلى القرن العاشر عند تأسيس القاهرة ذاتها[٦].

من ناحية أخرى، فإن أحداث الرواية تقع خلال لحظة تاريخية محددة. إن الدلائل داخل الرواية تبين بجلاء أن ادعاء الناقد الأدبي المصري غالى شكري بأن الرواية قد كتبت في عامي ١٩٤١ — ١٩٤٢ هو ادعاء باطل تماماً حيث لا يقوم على أساس[٧]. ربما يكون محفوظ قد بدأ الكتابة في عام ١٩٤١ ولكن من المحتمل أنه لم يكمل المخطوطة حتى وقت مبكر من ربيع عام ١٩٤٥، إن لم يكن في وقت لاحق.

بدايةً، يبدو أن أحداث الرواية تجري في الشتاء وهناك إحالات عديدة إلى فصل الشتاء، على سبيل المثال، يكتب محفوظ: "وأغلق البيتان في الصدر نوافذهما اتقاء البرد"[٨].

كما أن الشيخ درويش يحذر عباس: "احذر أن تعري رأسك في مثل هذا الجو"[٩].

وفي سياق آخر فإن محفوظ يصف قدوم المساء في الزقاق ويضيف: "والجو ملطف بدفء طارئ جادت به الطبيعة رذاذ اتصل يوما كاملا وقد ابتلت أرض الزقاق"[١٠]. أما الصباح الذي غادر

فيه عباس الزقاق فكان باردا، ويخبرنا محفوظ أن المرض الذي أصاب سليم علوان قد ألمّ به في منتصف الشتاء شديد الرطوبة[١١] وأنه قد شفي منه في دفء الربيع[١٢].

وبالتالي، وباستثناء إشارة عابرة إلى دفء الربيع — حينما تعافى سليم علوان من مرضه — فإن معظم الأحداث، إن لم تكن كلها، تقع في فصل الشتاء. ثانيا، فإن نجيب محفوظ يخطئ في تحديد أحداث روايته فهو يكتب: "إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ خمس سنوات فهذا من شر أنفسنا"[١٣] والتي تشير إلى أحداث الحرب العالمية الثانية التي استمرت هذه الفترة الطويلة.

ومن ثم ، فإن أحداث الرواية لابد أنها وقعت خلال شتاء ١٩٤٤ — ١٩٤٥.

وهناك إشارة مفتاحية أخرى إلى الوقت المحدد الذي تقع فيه أحداث الرواية ألا وهي الحملة الانتخابية الموصوفة في الفصل التاسع عشر[١٥] من أحاديث إبراهيم فرج وآرائه والذي يرشح نفسه مستقلاً، وتربطه صلات وثيقة مع رئيس الوزراء الذي يلتزم بالمبادئ الأصيلة لسعد زغلول يمكن أن نستنتج أنه يشير إلى أول رئيس وزراء سعدي وهو أحمد ماهر باشا الذي تقلد منصبه في ٧ أكتوبر ١٩٤٤ بعد إقالة رئيس الوزراء الوفدي مصطفى النحاس باشا. ومن ثم فإن الانتخابات المشار إليها هي الانتخابات التي جرت في أعقاب حل البرلمان الوفدي في ١٩٤٢– ١٩٤٤، وجرت الحملة لهذه الانتخابات خلال شهر ديسمبر عام ١٩٤٤. وبلغت أوجها في الانتخابات العامة في ٩ يناير ١٩٤٥.

بعد تحديد الموقع المحدد والطوبوغرافيا الاجتماعية والزمن المحدد للرواية دعنا نتأمل التيمة الرئيسية وهي التقابل بين عالم زقاق المدق والعالم فيما وراءه. إن السمات الفيزيائية للزقاق كما يصورها المؤلف تحط من قدر ذلك المكان حيث يصف محفوظ بشاعته وقذارته التي تتأكد عبر تصوير الأحداث في فصل الشتاء حيث يزيد الظلام والطقس البارد من كآبة المكان. ويعكس بعض ساكني الزقاق سماته الفيزيائية. فالعم "كامل" — الذي يشبه الزقاق في ذلك — له مظهر سرمدي، ومحفوظ في حقيقة الأمر لا يكشف لنا عن عمره. إن جسده الضخم الذي لا ملامح له يتقابل مع صوته ذي النبرة العالية ويصفه محفوظ باعتباره كائنا بلا عقل أو حيوانا أعجم: "قالوا له مرات ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك. وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن فيم يضيره الموت وحياته نوم متصل ؟!"[١٦].

والعم كامل يغفو دائما ومذبته في حجره والذباب يحيط به، ويغيظه عباس بشكل متكرر بشأن الكفن الذي اشتراه له واحتفظ به من أجله (من المفارقات أن عباس هو الذي يحتاج إلى كفن وليس عم كامل الذي يحيا بعد وفاته). أما حسين كرشة فيدعم صورة الزقاق كما يرمز لها العم كامل إذ يخبر عباس: "أهي حياة حقا؛ هذا الزقاق لا يحوي إلا موتا، وما دمت فيه فلن تحتاج يوما للدفن"[١٧].

ويُبرز المعلم كرشة جانبا آخر من عالم زقاق المدق. فكما يبين اسمه فهو دائم العبوس ويذبل باستمرار، ويمثل إدمانه للحشيش عادة قديمة سائدة بين أعضاء الطبقات الدنيا في القاهرة. ويذهب إدوارد وليم لين إلى أن هذه "العادة الضارة والمهينة قد تم اتباعها في مصر قبل منتصف القرن الثالث عشر"[١٨].

أما دكتور بوشي وزيطة فهما مثالان لقبح الزقاق وقذارته، حيث يمثل الأول ذلك بعينيه المقروحتين، والثاني بالقاذورات المتراكمة حول جسده والتي تجعله يبدو أكثر سمرة من لونه الأصلي. وزيطة بشكل خاص كائن بشع يقوم بعمل العاهات لمن يريد احتراف الشحاذة وقد تمرس بتعليمهم فن العته"[١٩].

أما الأحياء الراقية المذكورة في الرواية مثل شارع شريف باشا وشارع عماد الدين وميدان الملكة فريدة فكلها تقابل الزقاق. حيث يرينا الأزياء الأنيقة والضياء والأبهة التي تميز ساكني هذه الأحياء من خلال عيني حميدة وهى تصاحب فرج في التاكسي إلى شارع شريف حيث يسكن[٢٠].

وتلاحظ حميدة على سبيل المثال، أن مدخل العمارة التي يسكن بها فرج أوسع من مدخل الزقاق. ولا يجد فرج صعوبة في إقناع حميدة بالنوعية الأرقى للحياة في عالم ما وراء الزقاق حيث يشير إلى حياة البذخ والأبهة التي يمكن أن تتمتع بها حميدة إذا غادرت الزقاق وانتقلت إلى شارع شريف باشا. ويصف فرج الزقاق بأنه: "مقبرة مليئة بالعظام النخرة"[٢١].

إن الحياة في الزقاق هي حياة "حبل وولادة، وحبل وولادة، إرضاع أطفال على الأرصفة، ذباب وبصارة وفول، ذبول وترهل"[٢٢].

فالحياة هناك مليئة بالصعاب، إن الزقاق مكان يذبل فيه الجمال[٢٣] بينما تمتلئ الحياة فيما وراء الزقاق بالنور والثراء والسعادة. ولأن الهوّة واسعة بين العالمين يقترح فرج على حميدة أن تغير من اسمها بحيث تتحول إلى تيتي، وكذلك أن تغير من زيها حيث لا يتبقى من عالم زقاق المدق إلا "صوتها الحاد والخشن"[٢٤].

يمكن رؤية التقابل بين العالمين من خلال العلاقات المتغيرة بين الأفراد، على سبيل المثال حينما يتقابل عباس بالصدفة مع حميدة فإنها تدرك الهوة التي تفصل بينهما وتخبره: "نحن الآن غريبان، وكلانا ينكر صاحبه، لم يعد بوسعي الرجوع. ولن تستطيع مهما قلت أن تغير من الواقع شيئا"[٢٥].

وحتى عباس الذي يحب حميدة يدرك تماما الهوة التي تفصل بين العالمين، إنه لا يستطيع أن ينسى أنها تخلت عنه، لقد انتـــهى الأمر بينهما الآن لأن حميدة التي يحبها "لم تعد موجودة"[٢٦] إن حميدة تدرك أن العلاقات مع الزقاق قد قطعت تماما وحتى حسين كرشة — الذي يستطيع، وإن كان ذلك بشكل مؤقت، مغادرة الزقاق والتمتع بمباهج العالم فيما وراء الزقاق — يعي تماما الهوة غير القابلة للعبور بين العالمين: "كنت أسكن شقة نظيفة، فيها الكهرباء والماء، وكان عندي خادمة صغيرة تقـول لي بكل احترام "يا سيدي" وكنت أرتاد السينما والفرقة القومية"[٢٧].

إذا كان العالمان مختلفين في نوعية الحياة والسمات الفيزيائية والقيم الجمالية، فهل يمكن أن نستنتج أن أحد العالمين يتفوق أخلاقيا على الآخر؟ إن محفوظ لا يترك مجالا للشك — في معالجته لشخصياته — أن العالمين متساويان من الناحية الأخلاقية. أولاً، إذا كان فرج إبراهيم قواداً محترفا يدير مدرسة للعاهرات في عالم ما وراء الزقاق فإن المعلم كرشة يجلب الشواذ لنفسه في الزقاق. وثانيًا، فإن حسين كرشة لا يندهش لما يحدث لحميدة ولا يلقي باللوم على فرج. وعلى آية حال فإن ما حدث لأخته في الرضاعة لم يكن مختلفا تماما عما حدث لإحدى أخواته الحقيقيات والتي انتهى بها المطاف في السجن. ثالثاً. فإن حسين كرشة يعجب بمواهب فرج، ويتلخص الهدف الأساسي في موافقته على أن ينضم إلى عباس في مواجهة فرج وإيقافه عند حده ومعاقبته في الحصول على جزء من أرباحه إذا لم يكن يأمل في أن يحل محله. وبالمثل فإن أم حميدة — في نهاية الرواية — تقنع بالحصول على جزء من دخل حميدة من الدعارة.

إن الأرباح الهائلة التي حصّلها سليم علوان من تجارة الشاي في السوق السوداء لا تختلف عن تورط حسين كرشة — وإن كان ذلك على نطاق أكبر — في السوق السوداء بالشراكة مع "الأنباشي جوليان" في التل الكبير.

وأخيرا فإن إغارة الدكتور بوشي وزيطة على المقابر وسرقة الجثث، ناهيك عن السادية التي يمارسها زيطة على الشحاذين الذين يقوم ببتر أعضائهم لا تعد أفعالا جديرة بالإطراء.

في الفصل التاسع عشر يحكي محفوظ زيارة المرشح إبراهيم فرحات، ويصف الفساد السياسي الذي صاحب الانتخابات البرلمانية في ظل وزارات الأقلية غير الوفدية مثل انتخابات ١٩٤٥ في ظل الوزارة السعدية لأحمـــد ماهر. إن "مظهره عامة يشي بأن بطنه أهم كثيرا من رأسه"(٢٨).

إن تصوير محفوظ للحملة الانتخابية حافل بالمفارقات والتوريات؛ على سبيل المثال، فإن عم كامل يظن أن السرادق الانتخابي سرادق عزاء، وحينما يتواجد فرحات في قهوة كرشة فإن أحد الصبية يقوم بتوزيع إعلانات يظن الجميع أنها إعلانات انتخابية، والتي يتضح فيما بعد أنها إعلانات عن أحد المستحضرات التي تعيد الشيخ إلى صباه.

وتصل الأحداث إلى ذروتها حينما يصيح الكهربائي: "السيد إبراهيم فرحات أحسن نائب. ميكرفون بهلول أحسن ميكرفون"(٢٩). إن التورية ترتبط بدلالة كلمة "بهلول" التي تعني بالفصحى رئيسا وبالعامية مهرجا!. أما أهل الزقاق والآخرون فإنهم يرون الحملة الانتخابية باعتبارها مصدرا للاسترزاق كما يتضح بجلاء في توجه المعلم كرشة الذي لا يكتفي بالخمسة عشر جنيها التي يقدمها له فرحات مقابل خدماته والتي يقبلها على مضض.

وقد ابتهج الناس بالحملة لأنهم لم يفيقوا من صدمة الانتخابات السابقة (في ١٩٤٢) حينما فاز المرشح السابق بالتزكية(٣٠).

وقد دام توجه المعلم كرشة إزاء الانتخابات وتأييده للوفد من ١٩١٩ حتى ١٩٢٦، ولكنه قرر بعد ذلك أن يطلّق السياسة ويركز على الكسب المادي.

فإذا كان الفساد هو غاية المتنابذين في ميدان الحكم فإن الناخب الفقير يجب أن يكون له نصيب في الأرباح المادية، وذلك فإن كرشة يتنازل عن قيمتي الأمانة والاحترام ولا يسعى إلا وراء الحشيش والمغامرات الجنسية الشاذة(٣١). لم يكن من المصادفة إذن أن تقابل حميدة فرج إبراهيم للمرة الأولى في وسط الحشد الانتخابي. ويشير محفوظ بشكل مضمر إلى أن الحملة الانتخابية لا تختلف كثيرا عن مهنة إبراهيم فرج، وهناك دلالة رمزية على ذلك وهى اختيار محفوظ لاسميهما، والتي تشكل ضربًا من الوحدة أو الدائرة المكتملة: إبراهيم فرحات وفرج إبراهيم. ومن ثم يمكن لنا أن نقول إن محفوظ يخبرنا بأن عالم الزقاق ليس متفوقا من الناحية الأخلاقية عن العالم خارج الزقاق. وعلى حد تعبير إيفلين عقاد: "ليس ثمة نزوع رومانسي للادعاء بأن الناس البسطاء يمتلكون صفات أخلاقية خاصة بهم على حساب بقية الجنس البشري"(٣٢).

إن قناعتي هي أن الشخصيات الرئيسية — وعلى عكس الرؤية السائدة بأن الظروف الاجتماعية بشكل عام والفقر بشكل خاص هي التي سحقتهم(٣٣) — مسئولة مسئولية تامة عن أفعالها، ودعنا نمثل ذلك بحالة حميدة؛ إن محفوظ لا يقرر البتة في أي مكان من الرواية أنها قد أُجبرت على احتراف البغاء "إن حالتها مختلفة عن معظم الفتيات الأخريات، اللاتي دفعتهن الظروف أو الضرورة إلى حياتهن الحاضرة، اللاتي يعذبهن الندم"(٣٤).

إن محفوظ يصور حميدة ونزوعها الذي لا يقاوم لمغادرة الزقاق، إنها صاحبة تطلعات في التسلق الاجتماعي وتعقد آمالها على سليم علوان الذي يريد الزواج منها، وتتحطم هذه الآمال والأحلام على صخرة مرضه المفاجئ مما يجعها تروم مغادرة الزقاق أكثر من أي وقت مضى، كما لو كان جمالها يقع خارج السياقات البشعة لعالم الزقاق، ومن ثم يدفعها إلى النزوع إلى العالم الخارجي حيث يلقى الجمال والموضوعات الجميلة الاستحسان الكامل.

وفرج لا يتنكر البتة لمهنته ولكنه بسبب أنه على وعي كامل بشخصية حميدة فإنه يحاول أن يبين لها الخيارات التي تستطيع أن تختار بحرية فيما بينها، ويخبرها قائلا: "لا سلطان

لأحد عليك، ولا راد لقضائك، وأنت وحدك صاحبة الأمر والنهي، ولكن واجبي أن أوضح لك المعالم والخيرة لك"(٣٥).

وعلى الرغم من الإحباط المشوب باللذة الذي يميز حياة حميدة الجديدة فإنها قد اختارت هذه الحياة اختيارا حرا؛ بمعنى أنها تدرك أنها لكي تبتاع الملابس الأنيقة والمجوهرات وتحصل على المال فإن عليها أن تخوض في الوحل وتحط من قدرها(٣٦).

وحينما تقابل عباس بالصدفة فإنها تتظاهر بأنها لم تقم باختيار ذلك "هذا قضاء الله الذي لا يُرَد"(٣٧) حتى تستطيع أن تستغله في الانتقام من فرج الذي يستغلها ماديا ومهنيا. ولم يعد يوليها اهتماما شخصيا، فهي تريد التحرر منه عاطفيا واقتصاديا وتأمل في أن كلا من عباس وفرج سوف ينتهي بهما المطاف إلى السجن بعد أن يتواجها مواجهة عنيفة، ومن ثم تتمكن من استعادة حريتها وتواصل احتراف البغاء بحرية.

وبالمثل فإن حسين كرشة مسئول عن أفعاله مسئولية كاملة؛ فهو يختار أن يغادر الزقاق ويعمل مع الجيش البريطاني، ولكن أسلوب حياته وبذخه يمنعانه من توفير المال، ومن ثم حينما يتم تسريحه فإنه يضطر إلى العودة إلى الزقاق خالي الوفاض إلا من زوجه وصهره. وبعد عودته يخبر عباس قائلا: "هجرت المدق فأعادني الشيطان إليه. سأضرم به النار. هذه خير وسيلة للتحرر منه"(٣٨).

إن هذا الافتقار إلى بعد النظر يجعله يبعثر أمواله ويجبره على العودة إلى الزقاق الذي يبغضه من كل قلبه ولا يمكن إلقاء اللوم على أحد سواه.

أما "عباس الحلو" الذي يتمتع بالوسامة كما يشي بذلك اسمه وكذلك بالطيبة. فإنه يقنع بحياته داخل الزقاق، ولكن حسين كرشة وحبه لحميدة يدفعانه إلى بيع دكانه بالزقاق والعمل بالجيش البريطاني. إن عباس يجذبه اتجاهان متعارضتان؛ إن حبه لحميدة وطموحه يدفعانه إلى العالم خارج الزقاق ولكن وفاءه وقناعته يدفعانه في الاتجاه المقابل ويحثانه على الرجوع للزقاق. ويدفع عباس ثمنا باهظا لسلوكه الطائش حينما يجد حميدة في حانة مع الجنود البريطانيين في لحظة من الغضب العارم يلقى بزجاجة بيرة على وجه حميدة فيرديه الجنود قتيلا. هنا صدام بين عالمين يمثل كل منهما قيما مختلفة عن الآخر، ويُسحق عباس فيما بين العالمين(٣٩).

ودرويش كذلك يقع بين عالمين يتجول فيما بينهما دون توقف(٤٠). ففي شبابه كما يخبرنا محفوظ كان درويش مدرسا للغة الإنجليزية في إحدى مدارس وزارة الأوقاف. وحينما تنضم وزارة الأوقاف إلى وزارة المعارف تُسوَّى حالته ويصبح موظفا في وزارة الأوقاف، وتنخفض درجته الوظيفية من السادسة حتى الثامنة. إن درويش ضحية للصدام بين العالمين القديم والحديث، وتجد إحباطاته في وزارة الأوقاف متنفسا لها بطرق عديدة حتى يخبر وكيل الوزارة : "أنا رسول الله إليك بكادر جديد"(٤١).

ولا يعيش الشيخ درويش في مكان محدد، لا في المدق ولا في العالم الذي يقع خارجه، وربما كان ينتمي إلى العالمين معا: إنه أحد الأفندية ولكنه تحول إلى شيخ. ويرمز زيه إلى هذا المزيج المضطرب من العالمين؛ فإن نظارته ذات الإطار الذهبي ورباط عنقه يمثلان العالم الحديث، على حين يرمز جلبابه وقبقابه إلى العالم التقليدي، وينعكس ذلك رمزيًا في استخدام الشيخ درويش لكل من العربية والإنجليزية للتعبير عن آرائه.

ودرويش محبوب من الناس الذين يعتبرونه وليًا "يتلقى الوحي باللغتين العربية والإنجليزية"(٤٢).

وفى الختام أعتقد أن زقاق المدق يصور العالم الخاص بالزقاق، وتعقد الرواية مقابلة بينه وبين العالم الذي يقع فيما وراءه، ويحطم محفوظ — عن وعي أو غير وعي — الهالة الأسطورية

التي تحيط بهذا الحي القاهري العتيق الذي يرمز إلى الأصالة المصرية عن طريق تصوير قبحه الشامل وافتقاره إلى أي قيم أخلاقية تبعث على الأمل في الخلاص[43].

إن كل الأحداث التي يشهدها الزقاق ليست إلا فقاعات سرعان ما تخمد، على حين يركن الزقاق إلى قيمته الأبدية في النسيان واللامبالاة[44].

ويخبرنا محفوظ أن الزقاق عبارة عن حارة سد حرفيا ومجازيا وأن الحل الوحيد هو تحرير الناس من عالم الزقاق، ومع ذلك يبدو تشاؤم محفوظ جليا فيما يتعلق بهذا الأمل؛ لأن الزقاق الخالد لا يمكن أن يختفي أو يأمل أحد في اختفائه، والهوة التي تفصله عن باقي العالم تتعاظم باستمرار.

الهوامش:

(*) هذه ترجمة مقال:

Marius Deeb, **Najib Mahfuz's Mdaq Alley: A Socio-Cultural Analysis**

المنشور في:

Bulletin (British Society for Middle Eastern Studies), VOL. 10, NO. 2. (1983), pp. 121-130.

١- إنها "تنتمي إلى أدب الاحتجاج الاجتماعي" وفقًا لساسون سوميخ: الإيقاع المتغير: دراسة في روايات نجيب محفوظ، لندن، ١٩٧٣، ص ٦٧.

٢- نجيب محفوظ.: زقاق المدق: الطبعة الثانية، القاهرة. ١٩٥٥. ص٣ [ص٥، طبعة مكتبة مصر، طبعة ١٩٧٧ ط (المترجم)]. ومن أجل ترجمة إنجليزية جيدة انظر ترجمة تريفور لي جاسيك، **Midaq Alley**، لندن، ١٩٧٥ (هنا ، ص١).

٣- نفسه، الطبعة العربية الأصلية (سنشير إليها فيما بعد بالأصل، ص٢١٣).

٤- نفسه، ص١٧٢ (الأصل، ص١٩٧).

٥- نفسه، ص **Viii** .

٦- نفسه، ص١ (الأصل، ص٣)، (ص٦ ط. ٧٧م).

٧- غالي شكري: المنتمي: دراسات في أدب نجيب محفوظ. القاهرة ١٩٦٩، ص٤٥٢.

٨- زقاق المدق، ص٣ (الأصل، ص٥)؛ (ط.٧٧، ص٧؛ م).

٩- نفسه، ص٣٨ (الأصل، ص٤٤).

١٠- نفسه، ص٩ (الأصل، ص٧٨)، (ط.٧٧ ص٧٩ - م).

١١- نفسه، ص٩٥ (الأصل، ص١٠٧).

١٢- نفسه، ص١٤٨ (الأصل، ص١٧٠).

١٣- نفسه، ص٢ (الأصل، ص٤) ، (ط.٧٧، ص٦).

١٤- كل من سوميخ (ص٢٠٦) وهيلاري كيلباتريك في الرواية المصرية المحدثة: دراسة في النقد الاجتماعي (لندن، ١٩٧٤، ص٢١٥) يشيران بشكل خاطئ إلى أن أحداث الرواية تقع في ١٩٤٣ – ١٩٤٤.

١٥- **Midaq Alley** ص ١٢٧– ١٣٤ (الأصل، ص ١٤٤– ١٥٥).

١٦- نفسه، ص٢ (الأصل، ص٤)، (ط. ٧٧ ، ص٦).

١٧- زقاق المدق، ص٣٥، قارن **Midaq Alley** ، ص٣١ (ط. ٧٧، ص٣٦).

١٨- إ . و . لين: عادات المصريين المحدثين وسلوكهم. لندن، ١٩٦٣، ص٣٤١.

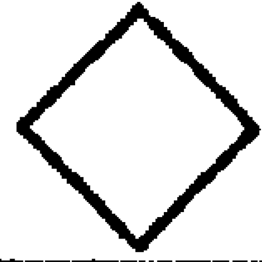
١٩- **Midaq Alley** ، ص٥٢ (الأصل، ص٦)، (ط. ٧٧ . ص٦١).

٢٠- نفسه، ص١٦٢ (الأصل، ص١٨٦).

٢١- نفسه، ص١٦٧ (الأصل، ص١٩٢، ١٩١).

٢٢- نفسه، ص ١٦٩ (الأصل، ص١٩٢)، (ط. ٧٧ ، ص١٩٤).
٢٣- نفسه، ص ١٧٠ (الأصل، ص١٩٥).
٢٤- نفسه، ص١٨٧ (الأصل، ص٢٤٨).
٢٥- نفسه، ص٢٢٧ (الأصل، ص٢٦٥).
٢٦- نفسه، ص ٢٢٦ (الأصل ، ص٢٦٧)
٢٧- نفسه ، ص٢١٥ (الأصل ، ص١٤٥)
٢٨- نفسه ، ص١٢٨ (الأصل، ص١٤٥)، (ط. ٧٧ ، ص١٤٦).
٢٩- نفسه، ص١٣٤ (الأصل، ص١٥٢).
٣٠- ص١٤٥. هذا المعنى فُقد في الترجمة؛ انظر **Midaq Alley** ، ص١٢٨.
٣١- نفسه، ص١٣٠ (الأصل، ص١٤٨).
٣٢- إيفلين عقاد: حجاب العار: دور المرأة في السرد المعاصر في جنوب إفريقيا والعالم العربي، شيربروك، كويبيك، ١٩٧٨، ص١٣٠.
٣٣- على الرغم من أن كيلباتريك تكتب عن "مناخ الغابة وليس الفقر المدقع"، فإنها توضح أن المآسي الشخصية في الزقاق تقود بالأحرى إلى القدر أو الطبيعة الإنسانية (كيلباتريك، ص٧).
٣٤- **Midaq Alley** ، ص٢١٩ (الأصل، ص٢٥٤).
٣٥- نفسه، ص١٩١. قارن بسوميخ، ص٨٤. و ص٨٥-٨٦.
٣٦- **Midaq Alley** ، ص٢١٩ (الأصل، ص٢٥٣).
٣٧- نفسه، ص٢١٧، (الأصل، ص٢٥١).
٣٨- نفسه، ص٢١٧، (الأصل، ص٢٥١).
٣٩- قارن بكيلباتريك، ص٨٠-٨١.
٤٠- **Midaq Alley** ، ص١١ (الأصل، ص١٣).
٤١- زقاق المدق، ص١٤. والترجمة هنا غير صحيحة؛ انظر **Midaq Alley** ، ص١٢.
٤٢- نفسه، ص١٣ (الأصل، ص١٣).
٤٣- تلاحظ كيلباتريك ذلك بشكل غير مباشر في مقولتها: "…. حتى في أكثر الظروف بؤسًا فإن بعض الناس يُبدون طيبة وإيثارًا، وهما صفتان غائبتان كليّةً عن كل شخصيات زقاق المدق".
٤٤- زقاق المدق، ص٢٨٨.

التشظي والتناص: استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية "المرايا" لنجيب محفوظ



تأليف : كريستينا فيليب / ت: حسام نايل

* مقدمة الباحثة

التناص والتجريب في روايات نجيب محفوظ الأخيرة

هذه الأطروحة هي دراسة في تحول النوع في الرواية العربية الذي تم من خلال استراتيجيات تجريبية وتناصية. فمنذ السبعينيات أصبح الكتاب العرب أكثر إدراكا في معالجتهم مشاريعَهم الأدبية وأيضًا في مراجعتهم للطريقة التي يتم بها تلقي الرواية العربية وقراءتها. فقد أقاموا – في أعمالهم – علاقات تناص مع التراث العربي، كما ابتدعوا تقنيات يعيدون من خلالها كتابة جنيالوجيا الرواية متفادين بذلك – قدر الإمكان – التأثير الغربي، كما قام عملهم في الإبداع السردي على مشاركة القارئ. وبسبب من ذلك كله ابتعدوا عن الطرق التقليدية في فهم عملية الإنتاج النصي. ويمثل أدب نجيب محفوظ – وهو أحد الرواد الأساسيين في الرواية العربية – حالة ثرية لدراسة هذا الاتجاه.

تبدأ الأطروحة بتحديد الملامح العامة لنظرية التناص، بحسب نموذج جيرار جينيت عن التعالق النصي(*) hypertextuality كما شرحه تفصيلاً في كتابه المعنون بـ طروس Palimpsests (١٩٨٢)، ثم مناقشة السياق العام للرواية العربية بعد ١٩٦٧، وأخيرًا أختم بالكلام عن الكاتب نجيب محفوظ وما اخترته من نصوص للتحليل. أما عن الفصول فقد قسمتها تبعًا لطبيعة العلاقة التي تقيمها نصوصه مع التراث العربي: علاقة بين نصين (**ليالي ألف ليلة، وألف ليلة وليلة**)، علاقة بين نص ونوع (**ملحمة الحرافيش، والسيرة الشعبية**)، علاقة بين نص ومفهوم يستوعب تحته عددًا من النصوص (**رحلة ابن فطومة، ومفهوم الرحلة**)، علاقة بين نصوص أدبية ونصوص غير أدبية (**المرايا وحديث الصباح والمساء من ناحية وكتابة السيرة/التأريخ**)، علاقة بين نص أدبي ونص ثقافي (**حكايات حارتنا وأصداء السيرة الذاتية من ناحية والصوفية**). وسوف أحاول في كل فصل من هذه الفصول توظيف النتائج التي توصل إليها جينيت من نموذجه عن التعالق النصي. وأظن أنه حين أفعل ذلك، فسوف يتضح بعض القصور في نموذج جينيت، ويقتضي الحال عندئذ أن أقوم بتوسيع النموذج حتى يكون بمقدرته تفسير طبيعة

العمليات النصية وعلاقات التناص التي يستخدمها محفوظ في النصوص التي وقع عليها الاختيار. وستضطلع الدراسة أيضًا بتحديد ما تنطوي عليه الروايات الأخيرة لمحفوظ من هجوم على السلطة سواء على مستوى الشكل أو المضمون. كما ستحاول الدراسة الكشف عن الكيفية التي يظهر بها هذا الهجوم في كل نص من النصوص. وأخيرًا تنتهي الأطروحة إلى تحليل ما تمثله نتائجها بالنسبة إلى وضع الرواية العربية ومستقبلها.

وقد خصصت هذا المقال لمجلة فصول، "التشظي والتناص: استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية المرايا لنجيب محفوظ". والمقال يمثل جزءًا من الفصل الرابع في الأطروحة المشار إليها.

* الدراسة

مع نهاية الستينيات دخلت الرواية العربية مرحلة جديدة من التجريب، الذي أخذ لدى مجموعة متميزة من الكتّاب شكل العودة إلى التراث. وإنه من المثير للدهشة أن نجد نجيب محفوظ في مقدمة هذا التيار بوصفه أحد الرواد الذين كرسوا أنفسهم لهذا الشكل من الكتابة.

لقد نشر محفوظ بين عامي ١٩٧١ و١٩٩٥ مجموعة من الروايات تدور حول الحوار مع التراث، وكل من هذه الروايات تتخذ لنفسها نقطة مرجعية أو سياقا تفسيريا أو نصا ما قبل المعاصر أو نوعا أو ظاهرة ثقافية. وعلى سبيل المثال تستدعي رواية **ليالي ألف ليلة** (١٩٧٨) حكايات شهرزاد، وتستلهم **رحلة ابن فطومة** (١٩٨٣) المغامرات المشهورة في القرن الرابع عشر التي قام بها الرحالة المغربي ابن بطوطة، أما **حكايات حارتنا** (١٩٧٥) و**أصداء السيرة الذاتية** (١٩٩٥) فيمتلئان بشفرات ورسائل صوفية[1]. وعلى مستوى التيمة تتجاوب هذه النصوص مع إشكالية الحقيقة والسلطة؛ إذ تثير بطريقة أو بأخرى ظلاً من الشك على الكيفية التي تبدو عليها الأشياء. وأما على مستوى البنية والأسلوب فتسعى كل نصوصه إلى إنتاج شكل مغرق في المحلية، إذ عن طريق تطعيم الاستراتيجيات الروائية الحديثة بنصوص وأنواع قديمة يضفي محفوظ على الرواية العربية نوعًا من التجذر في التراث، في تعارُض مع الملحمة البرجوازية؛ مما يضع تأثير الغرب على ثقافة العرب وفنهم موضع المساءلة.

وليس من الحكمة أن نقيم العديد من التوازيات بين كتابات الأديب وأحداث حياته. ولكن لعله من المناسب بعض الشيء القول بأن التحول في أسلوب النثر عند محفوظ في السبعينيات قد ارتبط- على نحو مباشر- بأحداث في المجال السياسي، وبصفة خاصة حدث **نكسة** يونيو ١٩٦٧ بما أدت إليه من تصدع النظام القديم، ومن ثم تصدع البنيات والمؤسسات الداعمة له، بما فيها النزعة الواقعية في الفن. وحينئذٍ كان الانتقال خطوة إلى الأمام يقتضى اكتشاف وسائل جديدة وخلق بدائل مناسبة. وتعالج هذه الورقة الكيفية التي يمفصل بها محفوظ الواقعية الجديدة في أول رواية نشرها بعد النكسة — رواية **المرايا** (١٩٧٢) — داخل إطار من حوار تناصي مع الطريقة العربية الكلاسيكية في كتابة السيرة.

السيرة من حيث هي تاريخ في الثقافة العربية

إن التوحد بين السيرة والتاريخ له تراث طويل في الثقافة العربية. وتنطوي المحاولات الباكرة في التأريخ على تصنيف سير قصيرة لمَن رافقوا النبي (**الصحابة**) ومَن خلفهم (**التابعين**)، وكان السبب من حيث المبدأ تحديد مدى الثقة فيهم بوصفهم نقلة لروايات الحديث. وبحلول القرن التاسع، ازدهرت عادة جمع سير الرجال وترتيبها في طبقة مستقلة من طبقات العلم الإسلامي، وعلى وجه الخصوص الشعراء واللغويون والقضاة والمحدِّثون، في أعمال عرفت باسم

الطبقات[2]. وبالتراكم أدى ذلك إلى نشأة "معجم السيرة" (المعجم) — وهو عبارة عن كتاب كبير مرتب معجميًا، وهو من السمات المميزة للتراث العربي. ومقتبسًا عن المؤرخين تصورهم للتاريخ من حيث هو خلاصة عامة لحيوات الناس[3]، حاول محفوظ أن يروى قصة مصر فيما يزيد على الثلثين الأول والثاني من القرن العشرين مستخدمًا سير أناس عاشوا فيها. وبالرجوع إلى مجموعة **تحت المظلة** المنشورة عام ١٩٦٩– وهي مجموعة قصص قصيرة فوضوية تفتقد إلى الترتيب في نظام واضح— يكتب محفوظ: "كتبت هذه القصص في الفترة بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧"، ومن ثم يوجه القارئ إلى ضرورة فهم قصص المجموعة بوصفها استجابة أولية من المؤلف لهزيمة العرب[4]. وفي الوقت الذي بدأ فيه محفوظ كتابة **المرايا** كان قد استعاد توازنه إلى حد ما، كما صار مهيئًا للتعايش مع الأزمة – مما جعله يلحق بـ بركات وآخرين – في محاولة لفهم الماضي القريب حتى يداوى الحاضر ويحيى الأمل في المستقبل[5]. ومن هذه الناحية يُكِنُّ راوي النص احترامًا عميقًا للمفكر الشيوعي عزمي شاكر الذي "كان من أوائل مَن ثابوا إلى التوازن" بعد يونيه ١٩٦٧، وهو احترام مستنير. وفي أكتوبر من السنة نفسها نشر عزمي مقالاً يحلل فيه الهزيمة معتبرًا إياها درسًا ينبغي الاستفادة منه:

> وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعذيبها وفقدان الثقة بالنفس، وأكد في النهاية حقيقة مازال يؤمن بها وهي أن الثورة هي الأرض الحقيقية المتنازع عليها لا سيناء ولا القدس وأنها هي التي يجب أن تبقى وتستمر. وفي الأعوام التي تلت ذلك عكف على تأليف كتابه الرائع "من الهزيمة نبدأ"، وهو دستور لحياة جديدة تشق طريقها نافضة عن نفسها ركام الأتربة[6].

غير أن استرداد محفوظ لشعوره بالتوازن لم يقتضِه العودة إلى منهجه السابق في البناء السردي، كما لم يعنِ أنه نجح في إدراك أبعاد الهزيمة وأسبابها أو ترويض نفسه على تقبل هذا الحدث الجلل. إذ إن كل ما تنطوي عليه **المرايا** من مظاهر – البنية، الترتيب، الشخصية، القصة — تصوغها منذ البدء حتى الختام روحُ الهزيمة العربية. والحق أن الاستراتيجيات السردية في **المرايا** مبنية على نحو يمثل الواقعية الجديدة التي يمكن تعريفها بأنها تحرر من الأوهام وإضفاء روح الشك واستخدام التشظي.

التشظي

تتميز البنية والزمن والقصة والشخصيات والراوي – وحتى مدينة القاهرة – في **المرايا** بالتشظي؛ حيث يمزق محفوظ الآلية السردية المسئولة عن توليد المعنى في أدبه، مثلما مزقت حرب يونيه الأسس التي أقام عليها جيله قيمه ومعتقداته. ويصف إدوار سعيد ميلاً في النثر العربي منذ ١٩٤٨ نحو عدم الترابط، فيكتب الآتي: "إن وحدة التأليف مشهدية وليست دورية (مقدمة، وسط، نهاية، بالمعنى الأرسطي)"[7]، نظرًا لأن اللحظة الحالية هي الشيء الوحيد الذي يمكن للعرب أن يثقوا فيه بعد ظهور علامات استفهام حول الماضي والمستقبل. وقد أدى النزوع إلى عدم الترابط بعد ١٩٦٧ إلى إنشاء شكل جديد من أشكال التناسب، ويعتبر أدب محفوظ خير مثال على ذلك. فالروايات القصيرة غير البانورامية التي نراها بعد الثلاثية (١٩٥٦— ١٩٥٧) تتبنى المشهد بوصفه أساسًا بنائيًا جوهريًا، بل وكانت هذه الروايات "سلاسل مشهدية متتابعة مبنية عضويًا"؛ حيث قام محفوظ بتوظيف عمليات الاسترجاع وتتابع الأحلام (أو تعاطى مخدرات تفضي إلى غيبوبة متتابعة) بشكل واسع في ***اللص والكلاب*** (١٩٦٢) و**ثرثرة فوق النيل** (١٩٦٦). ومع ذلك لم تتعرض الخطية لأي تساؤل جاد لأن المشهدية في حقيقة الأمر لم تكن سوى جزء من التعاقب *والتواصل الواضح الساري في العمل*؛ وفرق كبير بين ذلك والتشظيات السردية في **المرايا** التي تتألف

في الغالب من صورة أو إيماءة معزولة تندرج في نظام غير واضح، مما يترك للقارئ مهمة فهم المقصود.

تنقسم المرايا إلى خمسة وخمسين فصلاً قصيرًا، لا يتجاوز كل منها بضع صفحات، وكل فصل معنون باسم شخصية تتقاطع مع حياة الراوي في لحظة ما. ولا تتعاقب الفصول بحسب أسلوب واضح، وإنما تتحكم فيها لحظة المعرفة الشخصية للرواي بالشخصية التي ترد في العنوان. كما أن كل فصل ليس مقصورًا على شخصية واحدة ولا يغطي تفاصيل حياتها كاملة بل إن تفاصيل الشخصيات والأحداث موزعة على طول النص؛ مما يجعل قراءة العمل بكامله ضرورية قبل القيام بأي وصف دقيق لأية شخصية. على سبيل المثال، يروى فصل أماني محمد بعض التفاصيل عن علاقتها الغرامية القصيرة بالراوي — كيف أغوته ثم كيف انتهت العلاقة بتدخل زوجها— ولا يكتشف القارئ أن لها علاقات برجال آخرين إلا في الفصل المعنون بـ جاد أبو العلا[٨]. وبالطريقة نفسها لا يمكن لنا تكوين وصف دقيق لشخصية الدكتور ماهر عبد الكريم إلا من خلال لقاءاتنا العابرة به على طول النص السردي وليس من الفصل المعنون باسمه فقط، وهو فصل قصير يتناول لقاءه بابنة صديقة سابقة ثم دفع الإشاعات التي راجت. وكذلك يستنتج القارئ أن بلال عبده البسيوني قد هاجر إلى الخارج حين يُشار إلى نجاحه في مهجره في ثنايا فصلين فيما بعد. أما عن آراء رضا حمادة وعيد منصور وغيرهم من مجموعة أصدقاء الراوي المقربين — الذين تتضح ملامحهم عبر سلسلة من الحوادث العارضة— فتظهر لنا عبر المنظور النصي الذي يتقاطع بعضه مع بعض[٩].

والحق أن فصول النص مرتبة ترتيبًا عشوائيًا وغير مكتملة، بل وكل فصل في حد ذاته غير مترابط ترابطًا جوهريًا، إذ ننتقل من حدث أو وصف إلى آخر دون تبرير أو توسط. يبدأ الفصل الافتتاحي في الكتاب بالإشارة إلى مقالة تنطوي على تعريض بشخصية إبراهيم عقل التي يحملها عنوان الفصل، كما تزودنا ببعض التفصيلات المقتضبة عمّا أثارته أطروحته للدكتوراه من صخب. ثم ينتقل الفصل إلى حوار موجز بين الراوي والدكتور عقل دار بينهما في إحدى المحاضرات، كما يُشار إلى أن الاثنين قد التقيا في صالون الدكتور ماهر عبد الكريم بمنزله. وبعد ذلك مباشرة يرد تقرير عن مناقشة تمت في إحدى هذه الجلسات قبل أن يقفز الراوي إلى صيف ذلك العام حين قابل الدكتور مصادفة في الإسكندرية. وحينئذٍ تتداعى بعض الصور عن إبراهيم عقل مشوبة بالسخرية والازدراء بسبب تأييده للملكية على حين ينادى الطلبة بإلغائها، والأحاديث التي يدخل فيها الراوي معه مثقلة بالغمز والمداراة لمجرد أن الراوي لم يتخرج بعد. وبعد مرور ثلاثين عامًا يأتي بورتريه لإبراهيم عقل وهو في حالة من الحزن والانكسار أثناء تشييعه لجنازة ولديه، وبعد الجنازة بست سنوات يقابله الراوي مصادفة وهو خارج من مسجد الحسين. ومن هذه المقابلة الأخيرة نكتشف أن الأستاذ قد نذر نفسه للتصوف، ثم يظهر نعيه في الجرائد عام ١٩٥٧، وينتهي الفصل باستعادة بعض التعليقات من قبل الراوي وبعض أصدقاء عقل. والحق أن هذا الفصل من أكمل الفصول وأطولها في النص. أما البورتريهات التي نتعرف من خلالها على حياة الراوي الشخصية فتنساب من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج بخفة وتلقائية تاركة للقارئ تخمين ما بينهما. فضلاً عن أن الأحداث العارضة والأوصاف السردية التي ينطوي عليها فصل ما، تترك– في أغلب الأحوال– الشخصية المنصوص عليها صراحة في العنوان وتنتقل إلى شخصية أخرى داخل الفصل نفسه بشكل له مغزى. وعلى سبيل المثال ثمة حوار بين الراوي وعبده البسيوني يشغل تقريبًا نصف الفصل المخصص لأماني محمد، حيث يتم الكلام عنها في بداية الحوار فقط قبل الانتقال إلى الحديث عن ما يسود الوسط الفني من تملق، في حين يغلب على فصلي صبري جاد وسالم جبر جدل سياسي، كما تحتل زوجة عصام الحملاوي كل الفصل المخصص له تقريبًا.

ولعل ذريعةَ عدم الترابط وافتقار المشاهد إلى بؤرة تتمحور حولها والتنظيم الاعتباطي الذي يبدو عليه النص، راجعةٌ إلى استخدام الراوي لضمير المتكلم؛ فالنص مكتوب على هيئة مذكرات ومن ثم فإن الذاكرة هي المحدد السردي الأعلى. وما الترتيب الزمني والعلاقات السببية والأدوات التقليدية في تقديم القصة سوى اعتبارات ثانوية، خاضعة لآلية الذاكرة، وهي آلية تتسم بالاضطراب وعدم الترابط؛ ومن ثم فالطريق مبذول أمام الراوي كي يبني ما يرويه بحسب معياره وتصميمه الذاتي. لكن ما الذي يكونه هذا المعيار والتصميم؟ تقليديًا، يحل التداعي محل الترتيب الزمني والسببية على مستوى الذاكرة التي تولد النص، إذ ينتقل الذهن من ذكرى إلى ما بعدها بحسب ما تمليه علاقات التداعي، مثل علاقة التقابل والمنطق والتخيل، وهي علاقات معقدة ذات اتجاهات متعددة ومتغيرة باستمرار غير أنها "تيمية وفي صميم الموضوع"[١٠]. ويمكننا افتراض أن النص الناتج عن ذلك سوف يكشف لنا عن غرض الراوي على مستوى التيمة. لكننا نفاجأ بغير ذلك في المرايا؛ ففي اللحظة التي نلمس فيها درجة فاعلة من علاقات التداعي تسري عبر المشاهد المستقلة نكتشف أن الانتقال من فصل إلى ما بعده في النص يتم اعتباطًا وبحرية غير متوقعة. ومن ثم يبدو الراوي — على المستوى الظاهري — بلا تصميم وغرض واضحين؛ إن ذهنه ليس مؤثرًا على طول الحدود المتعارف عليها.

ولعل السبب يكمن في أحداث ١٩٦٧؛ ذلك أن البنية المتشظية التي تنطوي عليها المرايا تعكس تمزق المثل العليا والقيم والمؤسسات بعد هزيمة العرب، ومن ثم تعكس اضطراب الراوي وفقدانه للتوازن. ويبدو أن ذلك ما دفع جيمس روى كينج James Roy King إلى أن يستعير من ليو بيرساني Leo Bersani مفهومه عن "الذات المفككة" ليفسر طبيعة الراوي عند محفوظ، فهو ليس "شخصية موحَّدة على نحو واضحٍ ومتماسك"[١١]. بل يبدو "نتاجًا لكل عناصر الحياة المصرية الحديثة وتناقضاتها"[١٢]. إنه متشظ ومفكك الأوصال. وكما الحال في القصة التي تُكتب من منظور استعادة الأحداث، يختلف الراوي المتورط في فعل التذكر عن الشخص الذي يصفه: الأول (الراوي الأصلي) يقف موقفًا ثابتًا (الحاضر السردي)، أما موقف الثاني (البطل في الماضي) فهو متغير على الدوام. ويطمح الارتحال عبر الماضي — الذكريات – إلى التوفيق بينهما. لكن الراوي في المرايا لا يتصالح مع نفسه، أي أن البطل والراوي لا يصلان إلى دمج الماضي والحاضر.

تعدد الزمانية

يؤثر التشظي على الكيفية التي يتم تمثيل الزمن بها، كما يفتح السبيل لتجلي زمانية تختلف تمامًا عن تلك التي نجدها في أدب محفوظ حتى اليوم. في مقاله عن الوضع الجيوتاريخي في الرواية العربية يركز حسام أبو العلا على عدم التناغم بين التأريخ الهيجلي للرواية للتعليمية Bildungsroman والأدب الذي ينحدر من جنوب الكرة الأرضية. فالرواية الأوربية تَعتبر البنية السردية "خطية وسببية وغائية على نحو غير قابل للتجزؤ"[١٣]، مما يعكس رؤية للتاريخ من حيث هو تاريخ متوازن ومتقدم إلى الأمام. أما في المجتمعات التي عانت من وطأة الإمبريالية الغربية ـ حيث تظل علاقاتها الاقتصادية والسياسية مع المتحكمين السابقين فيها متوازنة على نحو متفاوت لحساب المتحكمين الحاليين— فليس التاريخ عندها معادلاً بالضرورة للتقدم[٠٠]، ولهذا السبب فإن الأصوات التي تنطق بلسان هذه المجتمعات تستخدم الفكر التاريخي عند هيجل استخداماً محدودًا.

يغلب على القصة في الأدب العربي الحديث المنطق والترتيب الزمني وتغطية مدى زمني طويل بسبب أن الكتاب ينشدون محاكاة الرواية. ومع هيمنة الاهتمام بالشكل في الستينيات، كفَّ ذلك الأسلوب التقليدي عن كونه ملزمًا للكتاب العرب. كما أن أحداث ١٩٦٧ جعلت الرؤية

التأريخية الهيجلية غير عملية. من الممكن أن تحقق الخطيةُ والسببيةُ والغائيةُ عضويةَ العمل الفني وتجانسَه، لكنه — إن عاجلاً أو آجلاً — يكون قد انتقل بعيدًا عن واقع العرب إلى حد يجعله مقطوع الصلة به. والحال هكذا، يمزق محفوظ في المرايا الأسس الزمانية التي كان قد شيد عليها — من قبل — قصصه ورؤاه إلى زمانية متعددة.

وعلى ذلك، يقدم النص مخططات زمنية متعددة. فهناك الزمن (الشخصي) السيري[١٤] للراوي، وأزمنة مستقلة لكل شخصية من الشخصيات التي يقدم لمحات مختصرة عن حياتها، بالإضافة إلى الزمن الواقعي أو التاريخي أو (الجمعي) العام. أما المخطط المهيمن فيقتفي أثر الأحداث السياسية وأنظمة الحكم، والتواريخ الراهنة في غالب الأحيان. وبغض النظر عن أن عامة الشعب تؤسس مخططات الزمن فهناك أيضًا عدد من اتجاهات الزمن: زمن تقليدي وزمن حديث، زمن ليبرالي وزمن محافظ، زمن محلي وزمن (أوربي) أجنبي، وهي أزمنة في صراع مستمر، ويتضح هذا الصراع بشكل أفضل في مقاطع الحوار مما يرفع من درجة توتر اللحظة وكثافتها وتعقيدها. أما دعامة كل هذه الأزمنة فهو الزمن الاستعادي، وهو عبارة عن مسافة زمانية متغيرة على الدوام تفصل حاضر الراوي عن ماضيه وتتحرك رأسيًا وأفقيًا وميتافيزيقيًا بحسب مسارات أفكار المتحدث.

إن الزمن في المرايا — والحال هكذا – حزمة من التناقضات. ولا تتحرك هذه المخططات المتعددة إلى الأمام في تتابع بل تقفز إلى الخلف وإلى الأمام، وتتجمع معًا بإيجاز ثم تتشظى. كما تتفاوت هذه الأزمنة وتضطرب مثلما تتفاوت تجربة الشعوب العربية الحديثة وتضطرب. ومواضع تقاطعها تنطوي على دراما. وتكشف السجالات الحامية بين الراوي ومعاصريه عن الهاوية التي تكمن بين الزمن التقليدي والزمن الحديث. وفي حقيقة الأمر تمضي بعض الفصول دون أن تتعرض للأحداث الاقتصادية والسياسية التي تلقي بظلالها على مجرى حياة الشخصية التي يحملها عنوان الفصل، وهي أحداث إن لم تقلب حياتها رأسًا على عقب فإنها على الأقل تؤثر بعمق على كيانها الوجداني. وعلى سبيل المثال، تتسبب الأزمة الاقتصادية في ألا يجد سيد شعير أيَّ عمل، ومن ثم يتحول إلى توزيع المخدرات، ثم يفتح مقهى بما حققه من أرباح، ومع الحرب العالمية الثانية يصبح ثريًا بسبب تدفق الجنود الإنجليز فتتضاعف أرباحه. إن حركة التاريخ بالنسبة إلى الشخصيات مطبوعة بتغيرات سريعة على مستوى ما يصيبهم من حظ، وهو حظ لا يتحكم فيه الفرد إلا تحكمًا محدودًا. والحال هكذا يغدو الزمن على مستوى النص دورة من الصعود والهبوط، مثلما هو دورة من الأمل وخيبة الأمل على مستوى الدولة القومية العربية الحديثة. والدليل على ذلك أن الفصل النهائي يأخذ القارئ إلى الوراء، إلى بيت القاضي وأشجار الجوز المثقلة بأعشاش العصافير[١٥]. إذ بعد أن يطوف بنا محفوظ عبر تاريخ مصر منذ أوائل القرن العشرين حتى الثلث الثاني منه نراه يعيد السرد إلى نقطة البداية، مثلما حدث في ١٩٦٧ حين اكتشف العرب أنهم يعودون إلى نقطة البداية على مستويات عديدة.

الفضاء المتفكك

لعب الوطن المحلي دورًا مركزيًا باستمرار في أدب محفوظ. فقد زودته القاهرة بخلفية مكانية لقصصه في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات؛ حيث توجد أزقة الأحياء القديمة التي كان يصورها – في أغلب الأحيان – بكل تفاصيلها الدقيقة حتى يدوِّن المجتمع المصري المعاصر ويكشف عن تناقضاته الناجمة أعقاب الاستقلال وعملية التحديث، وهي التناقضات التي جعلت شخصيات مثل كمال — في الثلاثية — في ورطة على المستوى الفكري والروحي. وبطبيعة الحال فليس التمثيل الواقعي للفضاء جعله محايدًا وموضوعيًا. إذ كما يقول باختين "الكلمات والأشكال

مسكونة بالنوايا"[١٦]، وهكذا يغير الفضاء من دلالته طالما أنه يمر عبر خيال الإنسان. إن عقد مقارنة بين العاصمة المصرية في عمل محفوظ بما نجده لدى مؤرخين أدبيين للقاهرة — من أمثال جمال الغيطاني — تكشف بوضوح أن للانعكاس وانحراف المنظور والتداعي تأثيره على المكان. يضع محفوظ في الصدارة بشكل نمطي "مجموعة متراكمة من العلامات على المدينة" مثل المقهى والسوق والوكالة، كما نراه يؤكد على الاستمرارية التي تتساوى عنده مع حالة من التفسّخ المطرد. أما عند الغيطاني فتتلازم هذه الأماكن مع معالم لها دلالة فردية أو شخصية- بوجه خاص- مثل سجن المماليك (المقشرة) والقلعة، ونقاط التفتيش البوليسي، كما يسلط الضوء على "تكرار التمزق داخل الجماعة ككل"[١٧]. المدينة عند محفوظ ممسوسة بسلسلة من تفسخ خطي، أما عند الغيطاني فهي واقعة في شرك الدورة أو "تكرار التمزق"[١٨].

وإذن ليس من المدهش- حين نضع ذلك في الاعتبار - أن يخضع الفضاء المحفوظي لتغير جذري في المرايا، فما من محاولة لتقديم طوبوغرافيا متماسكة للعاصمة. إن القاهرة في المرايا ليست العالم الصغير المحكم في زقاق المدق أو بين القصرين بزقاقها الذي يمثل مركزًا واضحًا ونقطة انطلاق، بل هي بالأحرى كيان بلا شكل، كيان متقطع سواء تعاقبيًا أو تزامنيًا، تقطعه محاور عديدة أو مواضع بؤرية. شوارع العباسية وساحة المدرسة وقاعة المحاضرة في الجامعة والمكاتب الحكومية والمقاهي (وبصفة خاصة مقهى الفيشاوي) وصالونات الدكتور ماهر عبد الكريم وجاد أبو العلا وسالم جبر- كل هذه الأماكن تشكل فضاءات رئيسية في السرد، غير أنها فضاءات ليست مترابطة لولا البطل وبعض الشخصيات التي تتحرك فيما بينها، كما أنها تنتظم باستمرار تماشيًا مع مسافة جمالية تحققها صيغة ضمير المتكلم التي يستخدمها الراوي. ومن ثم لا تبدو المدينة للقارئ في شكل متماسك، فالقاهرة في المرايا بلا طبوغرافية ملموسة. ولكل مكان داخل هذا العالم المتباين دلالة اجتماعية وأيديولوجية. يمثل حي العباسية بالنسبة إلى الراوي وبالنسبة إلى الشعب- على حد سواء - زمن البراءة والعذوبة، قائم في الماضي وموصوف بغنائية لا تحظى بها بقية الأماكن في النص. إنه الفضاء الوحيد الذي يتسع لأي وصف صادق، أما المكتب الحكومي - حيثما يقضي الراوي حياته العملية - فهو مكان النميمة والتهكم cynicism والرشوة والاختلاس، إنه يرمز إلى الفساد والانتهازية اللذين ينتشران في كل طبقات الحياة السياسية زمن الكتابة. وفي صالونات الدكتور ماهر عبد الكريم وجاد أبو العلا وسالم جبر حيثما تناقش الأفكار بحرية فيما بين الزمرة المثقفة، وفي المقاهي حيثما تدور المناقشات السياسية يتخللها شيء من المزاح والهزل- في هذه الأماكن نرى النفاذ إلى عمق الاتجاهات الأيديولوجية والفكرية التي تمور بها هذه المرحلة. ومما له أهمية ملاحظة أن المقهى وقاعة المحاضرة بالجامعة والمبنى الحكومي - وحتى الصالون - يسودها في أغلب الأحوال الرجال، وعند مواضع معينة من السرد تدخل عليهم النساء مما يؤدى في العادة إلى قدر من الإثارة، مثلما حدث حين دخلت سعاد وهبي إلى قاعة المحاضرة بالجامعة. إن الفضاء يحتكره الرجل، ويمكن أن نوظف هذه الفكرة بحد ذاتها في تتبع طبيعة المواقف نحو النساء في الفترة الزمنية التي يغطيها النص، كما يمكن أيضًا الكشف عن هذه المواقف في الوقت الحاضر. ويعتبر التغير تيمة أخرى لفضاء يُسْلِمُ نفسَه إلى وضع أحسن. ففي حين يصبح انحلال المدينة رمزًا على تفسخ شامل في القيم والمؤسسات الاجتماعية، يكتسب التجوال في الحي القديم زمن الستينيات بعدًا آخر، حيث يجد الراوي قصر الكاتب الذي كان ذات يوم "أحد بيوت النبلاء في العباسية القديمة"[١٩]، "قد هدم ورفعت أنقاضه مخلفًا أرضًا فضاء تحفر تمهيدًا لإقامة أربع عمارات سكنية"[٢٠].

في ظل آلية سردية متفككة على مستوى البنية والزمن والفضاء والشخصية، وفي ظل استبدال حالة من التشوش الظاهر بالخطية، بالإضافة إلى تمزيق تمركز الشخصية، وهو تمركز ضروري في الملحمة البرجوازية - كيف تتضامّ التشظيات في المرايا مع بعضها البعض لتروى قصة؟ كيف يمكن خلق المعنى في هذا النص المتباين وحصره في اتجاه معين؟ لعل معجم السيرة شديد الإفادة من هذه الناحية، ليس لأنه يبرر عدم تمركز بنية النص فحسب (فمشاهد محفوظ مثل تراجم المعجم مرتبة أبجديًا)، بل أيضًا لأن العديد من المظاهر في المرايا تستوجب قراءة مزدوجة، بالإضافة إلى أن ما تثيره المزاوجة بين التاريخ والأدب من قضايا يلقى بظلال من الشك على المعرفة التاريخية والحكمة المتوارثة. وقد غلب هذا النوع من الشك بعد كارثة ١٩٦٧.

إن صناعة تأليف المعجم وحقيقة أن النص مكوَّن من نُتَفٍ سيرية تفرضان وجود علاقة بين المرايا والمعجم، ذلك أن اختيار الذات مادةً ينطوي - في الحال - على دلالة قوية. المعجم موقوف على النخبة. ويرصد ج. ل. يونج ثلاثة أصناف رئيسية من معاجم السيرة. الصنف الأول مخصص لأفراد متميزين داخل مجال مستقل مثل الحكام أو الباحثين في الحديث أو القضاة أو الشعراء. والصنف الثاني مخصص للمشهورين في مدينة أو بلد يتمتع بأهمية استثنائية مثل معجم البغدادي (١٠٧١) تاريخ بغداد[٢١]. أما الصنف الثالث فيتخصص في أشخاص بارزين على مستوى كل مناحي الحياة، أيْ هو معجم عام مثل معجم ابن خلكان (١٢٨٢) الشهير وفيات الأعيان، ومعجم الكتبي (١٣٦٣) فوات الوفيات[٢٢]، ومعجم الصفدي (١٣٦٣) الوافي بالوفيات[٢٣]. وكل من هذه الأصناف الثلاثة يركز على المشهورين (الأعيان). أما الراوي في المرايا فيحفل سجله بمشاهد الأطفال والطلبة والأكاديميين والمُدرسين والكتَّاب والصحفيين وموظفي المصالح الحكومية وربات البيوت فضلاً عن خبراته الشخصية بالمرأة. والحال هكذا يهتم المعجم الحديث بما هو يومي وبما ليس نموذجيًا، ومن ثم يكشف التحول في الذات المستخدمة مادةً عن ما يتميز به المعجم القديم من طابع مفارق وحصري، كما يكشف — لو توسعنا — عن نوع الكتابة التاريخية التي يمثلها. يعلن المعجم الحديث - على نحو مطلق - أن التاريخ ليس مسألة قصص ناجحة وإنما هو خلاصة للخبرة الإنسانية متمثلة في أعلى صفوف المجتمع وأدناها.

تكشف العودة بالتاريخ إلى بدايته الحقيقية عن أنه كان متأثرًا بالأداء السردي. فالسيرة العربية - كما لاحظنا أعلاه - نشأت وتطورت في علاقة حميمة مع علم الحديث، إذ كانت تهدف في البداية إلى تسجيل حيوات الأفراد المؤسسين للجماعة الإسلامية حتى تساعد على تحديد مصداقية رواة الحديث، وبذلك لعبت - على المستوى التقليدي — دورًا سلطويًا مهمًا. ومن حيث هي فرع من فروع العلم الإسلامي فقد حظيت برعاية الدولة الإسلامية. لكن عملاً أدبيًا مثل المرايا عمل بلا غاية عملية ولا راعى له يكفل سلطانه الإبداعي. والأخطر من ذلك أن محفوظ يفكك أواصر العلاقة بين السيرة والسلطة ليعيد تعريف الذات في التاريخ، فيعتقها مما يمليه الخطاب الوحدوي في الماضي من تقييدات شائهة وضيقة.

وتمثل هذه المقاربة موضعًا آخر من مواضع الخلاف بين التأريخ في القرون الوسطى والقرن العشرين. لقد اعتبر المؤرخون الإسلاميون الأوائل الشخصية "محددة وثابتة"، وركزوا على ما يجعل من الذوات حالة نموذجية تتعارض مع التفرد والتميز. وعليه، فقد اهتمت عملية تجسيد الشخصية اهتمامًا كبيرًا بالمظاهر الخارجية — الهيئة والأقوال والأفعال — في حين ندر الكلام عن الأفكار الشخصية المستقلة، وغاب الربط بين تجربة الطفولة وتجربة النضج غيابًا تامًا. ولهذا السبب يغلب على المعجم في التراث العربي خاصية جمع الأفراد الذين يشتركون معًا في أمور معينة فيراهم من حيث علاقتهم بالخصائص العامة للمجموعة التي يندرجون تحتها[٢٤]. يقدم روبنسون

Robinson سيرتي صلاح الدين (١١٩٣) وأحمد بن حنبل (٨٥٥) بوصفهما نماذج معيارية. ففي كتاب ابن شداد (١٢٣٥م) المعنون بـ سيرة صلاح الدين[٢٥] ينتهي من الكلام عن الحياة الباكرة لصلاح الدين في عشرة أسطر، مهملاً بذلك الفترة السابقة على تلقيه العون والرعاية من نور الدين بن زنجي (١١٤٦ — ١١٧٤) بادئًا من استهلال هذا المحارب لحياته العامة. وبطريقة مشابهة، تقدم السير المكتوبة عن ابن حنبل — مثل سيرة حنبل بن إسحاق (٨٨٦) المعنونة بـ ذكر محنة الإمام أحمد بن حنبل[٢٦] — مشهدًا إطاريًا لحياة البطل، وليس الغرض من ذلك الخلوص إلى الشخص الفرد وإنما الخلوص إلى الحدث المشهور الذي أدى بابن حنبل إلى تصدر مشهد السجال التقليدي الدائر حول (العقل والنقل)، أعني معارضته لاستجواب المأمون (٨٣٣) الذي شغل ما يقرب من تسعة أعشار السرد[٢٧].

وعلى العكس من ذلك، يبدى راوي المرايا اهتمامًا واضحًا بخصوصية الشخص. فهو يتبنى رؤية نظريات التحليل النفسي الحديثة للشخصية والتكيف الجنسي على اعتبار أن الشخصية نتاج للخبرة، وبصفة خاصة خبرة الطفولة، بالإضافة إلى أنه يسعى – في كثير من الأحيان – سعيًا منظمًا إلى معرفة الكيفية التي صارت بها الذات إلى ما هي عليه والسبب في ذلك. وحينئذٍ يبتدع استخدامًا جديدًا لأعراف الترجمة. تتضمن تقارير السيرة بشكل نمطي تفاصيل تتعلق بتاريخ الوفاة والنسب والأساتذة والمستوى التعليمي والترحال وزيارة الأماكن المقدسة (الحج)، والمناصب التي تولاها الشخص والحدود العامة لأفكاره والصفات الأخلاقية والهيئة الجسدية وملاحظات فيلولوجية حول اسمه، والنوادر المشهورة عنه، وفي حالة المؤلفين تتضمن السيرة قائمة بمؤلفاته[٢٨]. ويتوقف الإسهاب أو الإيجاز في التقرير على مدى التسليم بأهمية الذات موضوع السيرة، ولذلك نرى بعض التقارير تتكون من سطور قليلة في حين تشغل تقارير أخرى عدة صفحات، غير أن مدى ملاءمة المعلومات لـ الترجمة كان يتوقف على مدى وضوحها.

ولا تنطوي المرايا على كل بنود هذه القائمة إذ تعتبر بعضها زائدة عن حاجتها، غير أنه ينتابنا إحساس معين بأن الراوي لديه — كما هو حال مؤرخي العصور الوسطى — صورة ذهنية لما ينبغي تضمينه عن حياة الشخص وكيفية صوغه في بنية، وهو يستخدم ذلك على وجه الخصوص في تناوله لزملاء العمل الحكومي، بالإضافة إلى أن ذخيرة معارفه الشخصية تجعله متمكنًا بشكل محترف، ينضاف إلى ذلك أن المسافة التي يتخذها من الذات توفر له سكينة عالية تمكنه من الاستدعاء والتذكر. على سبيل المثال يكشف تأمل السطور الافتتاحية في فصول: شرارة النحال، وصبري جاد، وصقر المنوفي، عن أنها مصبوبة في صيغ.

شرارة النحال:

عرفت شرارة النحال أول عهدي بالوظيفة الحكومية. كان عامل التليفون. في العشرين من عمره. ومن حملة الابتدائية حديثًا. وكان يلفت النظر بجمال وجهه ورشاقة قده ورقة شمائله[٢٩]...

صبري جاد:

تعين بإدارة السكرتارية في أواخر عام النكسة. كان في الثانية والعشرين من عمره، ومن حملة ليسانس الفلسفة... وكان من أصل ريفي لكنه نشأ وتربى وتعلم في القاهرة في أسرة متوسطة، ابنًا وحيدًا بين ثلاث بنات توظفن وتزوجن[٣٠].

صقر المنوفي:

كان طبيعيًا أن يوصف عم صقر المنوفي بأنه الساعي بإدارة السكرتارية. ولكن جاء وقت كان يطلق على إدارتنا العتيدة بأنها إدارة عم صقر. وكان أقرب إلى القصر

والبدانة ولكنه كان جم النشاط بل فاق نشاطه عادة المهام المطلوبة منه. وكان جاسوسًا بالسليقة ولحساب نفسه..."[31].

وعند الحديث عن أفراد لهم مثالب أخلاقية يعود الراوي تلقائيًا إلى طفولتهم. فبعد أن يقدم الراوي خليل زكي في الفصل المخصص له بوصفه شخصًا عدوانيًا، ينتقل إلى الحديث عن إدمان والده للأفيون وكيف أنه "يعامله بفظاظة ضرب بها المثل"[32]، ثم كيف طرده في نهاية الأمر إلى الشارع. وبطريقة مشابهة، لم يعرف عيد منصور الحب أبدًا نظرًا لأن أمه ماتت بعد ولادته مباشرة، وكان أبوه "بخيلاً، دقيقًا، فظًا، جامد المشاعر فربى ابنه تربية شديدة لا رحمة فيها ولا مهادنة"[33]. وهكذا يندرج سلوك هؤلاء الأفراد في سياق. إن محفوظ يحاول استكشاف ما يجعل هؤلاء الرجال يتصرفون بالطريقة التي يتصرفون بها. إنه يعيد التاريخ إلى مداره الخاص حين ينتقل بالمركز من النخبة إلى البروليتاريا، وبذلك يكشف محفوظ عن المعالجة الناقصة للشخصية الإنسانية التي اضطلع بها كتاب السير فيداويها بالتأكيد على التفرد والوجدان.

السرد الكاليدوسكوبي(***)

وأيًا كان الأمر، يسعى محفوظ إلى وضع شخصياته في ترتيب معين. والمعجم من حيث هو فرع من فروع العلم الإسلامي يتصف باليقين واقتناع راسخ. وفي المقابل تتصف المرايا بعدم اليقين والغموض. في أعقاب ١٩٦٧ افتقر السرد إلى المنطق والوحدة، وقد تطلب الفن الأصيل من الفنان أن يبتدع الوسائل التي يعرض من خلالها فقدان الثقة في الطريقة التي تبدو عليها الأشياء، وجنون الثقة فيها. وكان التشظي أحد التقنيات التي تبناها محفوظ لهذه الغاية. أما التقنية الأخرى فقد اعتمدت على تحويل موتيفة المرايا وهي موتيفة أساسية في السيرة العربية.

يقول الكتبي إن "علم التاريخ مرآة العصور"، فمن خلاله يكتسب المرء معرفة بـ"خبرات الشعوب"[34]. وعلى نحو مشابه، يصوغ الصفدي الفكرة نفسها: "إن عقولنا تطوف في مرآة المعاني التي يحملها الماضي"[35]، حيث يشير إلى ما تزودنا به دراسة التاريخ من بصيرة ننفذ بها إلى أعماق الماضي، ويعطي سبط ابن الجوزي (١٢٥٦) تأريخه عنوان "مرآة الزمان في تاريخ الأعيان"[36]. والحق أن عبارة "مرآة العصور" يتبناها العديد من مؤرخي الحقبة التالية، فهم يرون أنفسهم كتّابًا للتاريخ، أما مشروعهم التاريخي فهو مفتاح لفهم الماضي[37]. غير أن محفوظ يحول موتيفة المرآة إلى كونها ارتيابًا في إمكان وجود صور استاتيكية وثابتة عن الوجود؛ إذ يلتقط من خلالها صورًا عن التاريخ وفاعليه مفترضًا أنها مجرد صور وكفى. إن كل فصل في النص لهو في حقيقة الأمر مجرد صورة وحدث عارض ومرآة. وفي هذه المرايا نرى انعكاسات الشخصيات والراوي وتاريخ العرب الحديث وهو يتشكل، لكن هذه الانعكاسات تتغير على الدوام وتعتمد على الزاوية التي نقترب بها منها، كما أنها تختفي دون إشعار مخلّفة للقارئ مجرد صورة سريعة الزوال ومتناقضة – في الغالب – عن الراوي والعالم.

ويعتبر إبراهيم عقل – في الصفحات الافتتاحية – خير مثال على ذلك، ففي الفصل المخصص له يتبدى كما لو أنه مجموعة من المتناقضات لا تسمح لنا باستخلاص رأي واضح في هذا الرجل، إذ يَظهر أستاذًا تراجيكوميدي ماكرًا يتحول إلى درويش مما يترك في النفس انطباعًا بدراما ضاحكة مثيرة للرثاء، وهي مجموعة من التقلبات لا تسمح بالوصول إلى نتيجة مُرضية عن الرجل. حتى عندما يظهر اسمه مرات عديدة – على نحو غير متوقع – في أحاديث، كما اتضح، تدور فيما بعد، نعرف من خلالها أن ابنيه قتلا ولم يموتا في وباء الكوليرا، فهل كان عندئذ متورطًا في مؤامرة ما؟ ويصفه طنطاوي إسماعيل بأنه "لقيط مهرطق"[38]، ويرى محمود درويش "أنه أستاذ بلا تلاميذ"[39]، ويجد فيه عباس فوزي مصداق هواجسه عن ضحالة الشهادات الأكاديمية[40]. أما

ماهر عبد الكريم فيرفعه إلى أعلى مكانة[41]، في حين يعامله الطلبة - الذين يُدرِّس لهم - بازدراء مصحوب بالتعاطف[42]. غير أنه لا رأى من هذه الآراء نهائي أو حاسم. والحق أن ردود فعل الشخصيات على الدكتور عقل ما هي إلا انعكاسات يعبرون بها عن أنفسهم وعن القلق الأيديولوجي السائد في تلك الفترة بقدر استبصاراتهم عن الرجل. إنهم مرايا لبعضهم البعض[43].

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الوضع شخصيات كانت على علاقة بأماني محمد وفي الوقت نفسه على علاقة بزوجها عبده البسيوني وابنها بلال، منها جاد أبو العلا والراوي. ففي الفصل المخصص لها تقدم أماني نفسَها للراوي باعتبارها امرأة مطلقة، وتصف زوجها السابق بأنه "أناني نذل متوحش"[44]. وتبدأ بينهما علاقة غرامية يؤكد الراوي أنها تمضي بلا حب حقيقي من ناحيته. وفي وقت تال من العام نفسه يزور عبده البسيوني الراوي ويكشف له عن حقيقة أن أماني مازالت زوجة له ويعترف له بوحشيته التي ادعتها، فقد ضربها ذات مرة وهو فريسة لجنون الغضب. ولمصلحة أولاده أبقى عليها ولم ينفذ طلبها الطلاق منه، ثم يطلب من الراوي أن ينهي علاقته بها بل وطلب مساعدته في إقناعها بالعودة إلى بيت الزوجية فرحب الراوي على الفور قبل أن يتحول الحديث بينهما إلى شئون أخرى. وهكذا ففي هذا الفصل القصير لدينا صورة الراوي عن أماني باعتبارها ضحية تستحق الشفقة، ويتجاور مع هذه الصورة وصف الزوج لزوجه بأنها متمردة وأم غير مسئولة. كما لدينا صورة عن البسيوني غير الرحيم بأماني إلا أنه يستحق احترام الراوي لكونه صديقًا قديمًا. والراوي نفسه، على قدر ما يَعتبر علاقته بأماني فعلاً من أفعال الإيثار يبدو لنا صاحب نزوة، ثم يظهر - بعد زيارة البسيوني له - شخصًا ساذجًا يسهل خداعه. وبالإضافة إلى ذلك ينطوي الحوار بين البسيوني والراوي على انتقال سريع من الحديث عن أماني إلى الحديث عن أمور أخرى، كما أن ما أبداه الراوي من استعداد لإقناع المرأة بالعودة إلى هذا الزواج التعِس مؤداه في النهاية أن الرجلين على حد سواء كارهان للنساء عمومًا.

وعلى مدى ثلاثة فصول - فيما بعد - نلقى أماني وبلال - ابن البسيوني - حيث يدور حوار بين البسيوني وجاد أبو العلا والراوي وبلال نفسه حول حماس الأخير للعلم وقراره باستكمال دراسته في الخارج. ويكشف هذا الحوار عن ملامح جديدة يتصف بها الأب والراوي. إذ من خلال انعكاس البسيوني في مرآة ابنه العولمي النزعة نرى الأب وطنيًا بل ومحافظًا، أما الراوي الذي يتجنب عمومًا الدخول في أي مواجهة فمن الواضح أنه منزعج على غير العادة من نقص وطنية بلال. ثم نفاجأ بعد قليل بكلام عجلان ثابت "أن جاد عاشق آخر من عشاق أماني"[45]، وهكذا يغدو الفنان المحتال والصديق غير الحميم (لما هو معروف عن ضحالة جاد وحقيقة أنه لم يكتب بنفسه مؤلفاته) أقل من أن يكون مرآة متممة للراوي الذي هو الآن مجرد "شخص يقف في صف طويل من المغفلين"[46]، وينحدر إلى مستوى جاد نفسه.

وتجري الأحداث كما المرايا أيضًا. والكيفية التي تتجاوب بها الشخصيات مع الأحداث الجارية في الحياة العامة تتكلم بأصوات عالية وكأن اقتناعها الشخصي محل اختبار، وهي شخصيات مضطرة إلى اتخاذ قرارات صعبة. رضا حمادة وأبو بدر الزيادي والإخواني عبد الوهاب إسماعيل والشيوعيان كامل رمزي وعزمي شاكر يتعرضون للسجن بسبب نشاطهم السياسي، في حين أن استقامة شخصيات أخرى مثل إبراهيم عقل وماهر عبد الكريم، وحتى عزمي شاكر في أخريات حياته حين بدا لين الجانب (على الرغم من أن الراوي يرى تحول عزمي شاكر تحولاً فكريًا وليس بدافع المصلحة الشخصية)[47] - هذه الاستقامة محل تساؤل حين يظهر للعيان أنهم مذعنون أو "يتفادون المواجهة" كما يشير إلى ذلك جوردون Gordon[48]. وثمة شخصيات لا تقترب إطلاقًا من السياسة مثل سرور عبد الباقي مما جعل الراوي يوجه له الانتقاد الآتي: "إنه مهما يكن من تفوقه وبراعته وفائدته فلن يعتصر من ذاته إمكاناتها الإنسانية حتى ينظر إلى نفسه لا باعتباره

جوهرًا فردًا مستقلاً ولكن باعتباره خلية لا تتحقق لها الحياة إلا بوجودها التعاوني في جسد البشرية الحي"(٤٩). في حين أن شخصيات أخرى مثل صبرية الحشمة تسارع إلى تحويل محنة البلد لحسابها الشخصي، كما نرى عيد منصور يبتهج للحرب مع إسرائيل عام ١٩٤٨ ولـ "الصراع في القنال" عام ١٩٥١ (٥٠)، أما سرور عبد الباقي فتداخله لهجة التشفي بعد نكسة يونيه عام ١٩٦٧ (٥١)، وتنتاب سالم جبر بهجة خفية لنفس السبب(٥٢)؛ مما يكشف عن الوجه القبيح لهؤلاء الرجال الثلاثة. وتلعب كثير من المناقشات حول تطورات الوضع السياسي دورًا من حيث هي مرايا للعصور. وعلى المستوى الشخصي يُلقِي موت بدر الزيادي وشعراوي الفحام مزيدًا من الضوء على شخصيات معينة. غير أن أيًا من ذلك ليس قاطعًا بحال، مثلما أن قضية إبراهيم عقل وأماني محمد غير محسومة، ومن ثم فمن الخطأ أن نعتبر رد فعل الشخصية على حدث ما شيئًا بخلاف كونه مظهرًا من مظاهر الشخصية باديًا من وجهة نظر محدودة.

وما من شك في أن أكثر هذه الشخصيات إبهامًا هو الراوي نفسه، وليس مرد ذلك إلى ما يتميز به السرد من طابع متشظ فحسب — مما يجعل السرد نفسه مرآة تعكس ذهنًا مضطربًا بما يوحي أن ثمة رجلاً ليست لديه صورة واضحة عن نفسه كما رأينا أعلاه — بل مرده أيضًا إلى هيئة الراوي المتعددة والمختلفة، وهو تعدد واختلاف ناجمان عن تغير المسافة بين حاضر الراوي وماضي الراوي، كما أنهما ناجمان عن أننا نراه في أغلب الأحوال عبر عملية مرآوية معقدة (كونه منعكسًا في انعكاس آخر) — أيْ هو "نتاج إدراكنا لما يقوم به من إسقاطات"(٥٣) – مما يحجب القارئ عن عمل صورةٍ له. إن انتقالات الراوي عديدة: فهو ينتقد إبراهيم عقل ويتعاطف معه في الفصل الأول، ثم ينتقل إلى طفل ساذج ومستجوب أخلاقي لأحمد قدري في الفصل الثاني، ثم إلى محب لأماني محمد يختال بنفسه ثم إلى مغفل يسهل خداعه، ثم إلى متفرج غير مدرك لحدث مقتل جاره أنور الحلواني أثناء مظاهرة في الفصل الرابع...إلخ. وإلى جانب ما استدعاه من علاقاته الرومانسية العديدة يستدعي مرتين فقط بعض تجاربه الشخصية، مرة حين حاول شرارة النحال تجنيده لحسابه في تزوير الانتخابات(٥٤)، والأخرى حين ألغى عدلي المؤذن ترقيته في اللحظة الأخيرة(٥٥). وفي بعض الأحيان يعبر عن آرائه، وفي أحيان أخرى يفضل التفلسف غير أنه لا يصر على قصد معين أو يحاول إقناع الآخرين بوجهة نظر مستقلة، مكتفيًا بدور المتسائل. إنه شخص يتملص من إصدار الأحكام تاركًا للشخصيات الأخرى القيام بهذا الدور، ويساعده على ذلك كونه حاضرًا معهم على الدوام حين نلقاهم.

ولأن الراوي حاضر مع شخصياته فكل صورة عنه تتلاشى، يتواجد للحظة ويتلاشى في اللحظة التالية. فيغدو النص — حينئذ – فسيفساء من الصور، فسيفساء مشهد سريع التغير، إنها فسيفساء لا تمنحنا فرصة تركيب السرد أو غزله إلى سرد موحَّد ومتماسك، غير أنها تسمح بأن تكون الصور الناتجة صدى لبعضها البعض وأن تتعدد وأن تقف جنبًا إلى جنب في تعارض ظاهر. تجسد كلُّ صورة حقيقةً ما في لحظة مستقلة من الزمن؛ وذلكم شكل الحقيقة الوحيد بعد ١٩٦٧ حين تهاوى الخطاب عن الماضي القريب والهوية القومية كما تهاوت الثقة بالنفس. وهكذا يقدم النص – من حيث هو كل – الحقيقة من حيث هي تعددية وعلى درجة عالية من الذاتية. إن فاعلية المرآة بحد ذاتها هي طريقة مؤثرة في قول قصة دون تعال، دون سلطة، دون سببية ومركز وسياج، ودون سائر المفاهيم المرتبطة بالنزعة الواقعية. وبهذا المعنى ترصف المرايا نفسَها مع أعمال ما بعد حداثية مثل العار Shame (١٩٨٣) لسلمان رشدي.

ليست المعرفة/الحقيقة تعددية وذاتية فحسب بل هي أيضًا خادعة. إذ إن ما يتبقى في المرآة لهو الوهم؛ مما يثير احتمال أن الصور المعروضة ليست حقيقية، مع أنها معروضة بما هي ذكريات مكتوبة بضمير المتكلم ومكتظة بأحداث واقعية وأماكن وشخصيات عامة — سعد زغلول، مصطفى

الـنحاس، الملـك فـاروق، إلخ — فالنص لا يألو جهدًا في التشديد على تاريخيته. وعلى نحو مماثل تستلهم لغـة الـنص — الـتي يغلب عليها طابع التحقيق الصحفي — لغة أنواع من وسـائل الاتّصال وبصـفة خاصـة الجـرائد حيـث ترتـبط التكويـنات السـردية بـتقرير الوقائع. ومما يدعم هذه الصلة الأخـيرة مـا يـنطوي عليـه تقديـم المعلومـات مـن سمـات مثل استخدام علامات الاعتراض والرسوم التصويرية المصاحبة[٦٥]. والنتيجة هي التوتر: المرآة والذكريات والجرائد والمعجم تشتبك مع بعضها البعض في حوارية عبر نص يضع موضع المساءلة الحدود الفاصلة بين التاريخ والأدب.

دور التشظي في إظهار التيمة

وتسـتمر هذه المساءلة على مستوى التنظيم السرْدي. وعلى الرغم مما يبدو عليه النص ظاهريًا مـن عـدم اسـتقرار ومحاولة تقديم قصة دون تعال، فإن المرايا تنطوي على تصميم وقصد. والحق أن العشـوائية تـأثير مطلـوب وتصـميم للواقع. غير أن المقاطع المتشظية تتماسك معًا عن طريق الراوي، وإلى حـد مـا عـن طـريق الفضاءات والأحداث التي تشارك فيها الشخصيات. لكن الطريقة التي يتم بهـا معالجـة الشخصيات تُظهر تيمات معينة، كما تنطوي على تتبع للتغير الذي يصيب المجتمع المصـري والـراوي عـلى حد سواء، من حيث هما ثمرة هذا التغير، فيما يزيد على خمسين عامًا هي الأعوام التي يغطيها الإطار الزمني للسرد.

ومـن الـنظرة الأولى يتضـح عـلى الفـور أن اختـيار إبراهـيم عقـل ويسـرية بشـير في الفصـل الافتـتاحي والفصـل الخـتامي لم يكـن اعتـباطًا. فالدكـتور عقـل– الأستاذ الجامعي – أحد معارف الـراوي الشخصـية الأعـلى مقامًـا عـلى مسـتوى العمـر والسلطة، وينطوي الفصل المخصص له على مقومـات الـنص الرئيسـية: الجـدل السياسـي وتـيمات الـتغير وفكرة المسئولية والقضاء والقدر. كما تجسّـد شخصـيته مـا يعانيه المجتمع المصري من تناقضات. وفصله بحد ذاته ينطوي على البرنامج السـردي الـذي يشـتغل الـنص بحسـبه. بالإضـافة إلى أن معاناة عقل وعدم قدرته على المشاركة في العالم تنطبع على السرد منذ البداية. وفي المقابل يعود بنا فصل يسرية بشير إلى زمن براءة الطفولة، فـيعرض لـنا شخصًـا لم تمسـه بعـد متاعـب الوجـود الإنساني بكل رعبها. إذ بعد أن طاف المؤلف بالقـارئ خلال فترة من أشد فترات التاريخ المصري اضطرابًا فجعله وجهًا لوجه مع شخصيات تثير العديـد مـن التسـاؤلات كمـا وضعه أمام منطلق الأفعال الإنسانية — نراه يعيد تقديم نوع من الأمل. وكمـا رأيـنا أعـلاه يـثير ظهور يسرية في هذه المرحلة الأخيرة نوعًا من الشك — أيضًا – في الفرضية الـتي تـرى الـتاريخ معادلاً للتقدم، وبذلك ينتهي النص بنغمة سلبية وإيجابية في آن معًا بكل ما في الكلمة من معنى، وهي نغمة تتراصف مع تناقضات كان النص يدعمها على طوله.

ينضـاف إلى ذلـك أن الاختـيار المتأني والقصدي للشخصيتين الأولى والأخيرة، والطريقة التي تتضـامّ بهـا الفصـول، وتجـاور أو تقـارب فصـول معيـنة — له دلالة في الغالب. وعلى سبيل المثال فالفصـول الأربعـة الـتي تـأتي بعـد الفصـل الافتـتاحي (الفصل الثاني والرابع والخامس والسادس) تتضـمن بعـض حوادث عارضة تترك بصمة لا تمحى على الراوي: تجربته الجنسية الأولى والتحول الأخلاقـي الـذي طـرأ عـلى أحمـد قـدري ثـم اصـطدام الـراوي – لأول مـرة – بألفاظ مثل "القتل" و"الرصـاص" و"مظاهرة" و"الإنجليز" و"الشعب" و"سعد زغلول" و"الثورة"، ثم موت نجم كرة القدم الواعـد بـدر الـزيادي، وإصـرار بلال غير الطبيعي على الهجرة خارج مصر. والنتيجة هي التلقين: أيْ أن القـارئ يكتسـب – تدريجـيًا – نفـس المـيل الـذي شـكلته– عند الراوي – سنوات التكوين الأولى، ونفـس الحساسـية، فـيدخلان معًا — القارئ والراوي — على نحو متزامن إلى عالم فوضوي. إن القارئ لمدفوع بمعنى ما إلى مشاركة الراوي تجربته.

وفي منتصف النص تقريبًا نصادف مجموعة من المشاهد شديدة الدلالة تتركز حول موظفي الحكومة الذين يدعمون الفساد والتحيز والنفاق الذي تفشّى في المصالح الحكومية المصرية في هذه الفترات من القرن الماضي. وعن عمدٍ تأتي صورة شرارة النحال أولاً بوصفه تجسيدًا لأسوأ ما ينطوي عليه هذا العالم. ثم صبري جاد وصقر المنوفي وطنطاوي إسماعيل وعباس فوزي وعدلي المؤذن وعبد الرحمن شعبان وعبدة سليمان وفتحي أنيس وكاميليا زهران. وبذلك نجد أنه كلما اقترب السرد من نهايته يتحول اهتمام الراوي إلى مشاهد أكثر عمومية، فقارئ هذه المشاهد تتكون لديه صورة واضحة عن الأشغال الحكومية تمكنه من استبصار مشكلة المسئولية حين يطرح على نفسه السؤال الآتي: إلى أي مدى يمكن لإنسان أن يحافظ على أخلاقيات عليا وسط هذه البيئة؟ فموارده لا تكفي إطعام عائلته، والأمل الوحيد في رفعها أو إكمالها أن يتكيف مع ممارسات مخالفة للقواعد وهي ممارسات سائدة: "أسعفوه بوظيفة يمكن أن تدر عليه رشوة"[٥٧]، ذلكم ما يقترحه عبد الرحمن شعبان حلاً لمشكلة فقر فتحي أنيس. أما الوحيد الذي يحاول أن يعيد بعض الكرامة إلى بيئة فاسدة فهو طنطاوي إسماعيل. لقد بدأ عمله مراقب حسابات وبسبب إخلاصه وضميره وأمانته زوّر خصومه توقيعه على إحدى الوثائق الرسمية ثم اتهموه بالفساد ووجد نفسه مطرودًا من الخدمة[٥٨].

إن تجاور مشاهد معينة وقرب بعضها من بعض مهّد السبيل أمام القارئ حتى يرى الشخصيات في تباينها؛ فتجاور الضابط الحر قدري رزق مع الشيوعي كامل رمزي يعني ضرورة التفكير في تعاقب طرفين ينطويان على المثل الأعلى نفسه. وبطريقة مماثلة يتجاور فصل المتأورب عبد الرحمن شعبان مع فصل الإسلامي عبد الوهاب إسماعيل الذي لا معرفة لديه بثقافة أجنبية ومع ذلك فهو محاور ماهر؛ مما يدعو إلى التفكير في مدى سلامة فكرة تفوق الغرب التي كان يؤمن بها بعض مفكري هذه الفترة. كما يأتي أستاذ الراوي ماهر عبد الكريم الدكتور المحترم والمعلم القدير (الذي يظل أسمى من أن يتحزب سياسيًا) تاليًا[٠٠٠٠] للمرشد الأمني الحقير محمود درويش، بهدف التأكيد على المحاسن الأخلاقية لأولهما في مقابل الإفلاس الأخلاقي عند الثاني.

ولابد من الانتباه إلى أن الراوي في المرايا ليست لديه أحكام نهائية. لكن من المهم ملاحظة أنه لا يخشى تقديم حس عام بعدالة شعرية حين يجاور - في الغالب - بين المصير النهائي لإحدى الشخصيات وأفعالها السابقة، ولعل هذه المجاورة تدفع القارئ إلى رؤية الأمرين مرتبطين معًا ارتباط السبب بالنتيجة. فعلى سبيل المثال نرى أحمد قدري — عضو البوليس السياسي وشيطان العذاب - يعاني من أزمة قلبية، أما المتدين المنافق زهران حسونة فيفقد ابنه في معركة القنال وتنهار شركته عام ١٩٦١ بعد التأميم، بينما يصاب ابن شرارة النحال برصاصة غير قاتلة في حرب اليمن، كما يصاب زوج ابنته في مظاهرة عقب ١٩٦٧، في حين أن الموظف الحكومي الفاسد صقر المنوفي يفقد ابنه الأوسط في معركة وتختفي ابنته هاربةً وتموت زوجته: "إنه الجزاء الحق"، هكذا يسلم صقر المنوفي بما يحدث له[٥٩].

دور التشظي في تتبع التغير على المستوى الشخصي والاجتماعي

يُعتبر التغير أحد العوامل المؤثرة في تصميم المرايا وبنيتها. ففي غضون بضعة عقود يغطيها الإطار الزمني للسرد يعاني المجتمع المصري من تغير ضخم، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بدور المرأة. ويخضع الراوي أيضًا للتغير من حيث هو ثمرة لهذا المجتمع ومن حيث كونه إنسانًا يمر من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج. كما يتعقب السرد هذا التغير في احتماله على مستوى المرأة.

تتخذ أربعة عشر فصلاً من أسماء سيدات عناوين لها. وباستثناء حادثين عارضين يشيران إلى ما مضى (تزوير انتخابات وترقية لا تتم وتزويج سرعان ما ينتهي)، فإنها المشاهد الوحيدة التي يتورط فيها الراوي مباشرة في الفعل، ومن ثم فهي التي تزودنا بالقدرة على الاقتراب من شخصية الراوي. وتندرج هذه المشاهد في ترتيب يعكس ما يطرأ على دور المرأة العربية من تحول، كما يعكس في الآن نفسه التحول في المواقف منها. وتعتبر أماني محمد — وهي المرأة الأولى التي نلقاها في المرايا — خير مثال على ما يظهر من تناقضات وإشكالات في المراحل الأولى من تحرر المرأة: فلا هي ولا زوجها ولا الراوي متهيئون لاستقلال المرأة. فعبده البسيوني لكونه شوفينيا كلاسيكيا يرفض تطليق زوجته مع أنه لا يحبها، إذ يراها مجرد شيء يملكه: "إنها مجنونة ولا قيمة للإبقاء عليها لولا الأولاد"(٦٠)، وفي الوقت نفسه تسئ أماني استخدام حريتها بالانغماس في علاقات جنسية مع رجال من أمثال الراوي وجاد. أما الراوي فيراها مجرد حالة تستحق العطف ويسارع إلى التنازل عن علاقته بها بمجرد أن يطلب منه ذلك صديقه الرجل.

أما البطلات الثلاث التاليات فهن أيضًا ضحايا لمجتمع لا يزال في أعماقه محافظًا. إذ سرعان ما ينهي الراوي علاقته بثريا رأفت حين تعترف له وعيناها مغرورقتان بالدموع "أن شخصًا ما خدعها وهي في سن البراءة"(٦١). وقد تضمنت لقاءاتهما العديدة حوارًا حول قضية مهمة ألا وهي ما إذا كان يحق للمرأة أن تواصل الدراسة والعمل بعد الزواج أم لا، مما يكشف عن تحيز الراوي حين تثار قضية تقسيم الأدوار: "رغم ثقافتك فأنت دقة قديمة"(٦٢). وبعد هذا الفصل بثلاثة فصول نرى كيف تحول التقاليد بين الراوي وحنان مصطفى، فقد أحبها الراوي في فترة الطفولة، غير أنها حُبست في البيت حين بلغت الثانية عشرة من عمرها إذ تنكرت أسرتها لفوائد التعليم. أما درية سالم فتعاني من حظ يشبه حظ أماني محمد، فهي عشيقة الراوي لفترة من الزمن، وقد اعتبر علاقته بها غير جديرة باحترامه: "لم يعد يربطني بها إلا المجاملة ثم العادة"(٦٣)، وحين تعرّف إلى زوجها الدكتور صادق عبد الحميد أنهى علاقته بها على الفور. ولعل التوازي الصوتي بين اسمي درية وثريا يدفع القارئ إلى رؤية إساءة معاملة الأولى من حيث هي وريث طبيعي لإساءة معاملة الثانية، كما يدفعه إلى إدراك موضوعة التطور غير العادل للنساء في النص.

غير أنه يمكننا التقاط شيء من التقدم ينطوي عليه السرد. فثمة سعاد وهبي وعبدة سليمان (الفصل ١٩ والفصل ٣٤) اللتان تمثلان مرحلة وسطى في النظرة إلى المرأة حين سمح المجتمع لها بدخول مناطق كانت مقصورة تقليديًا على الرجال فقط مثل قاعة المحاضرة بالجامعة والوظائف الحكومية، ولم يحدث ذلك دون أصداء معينة. لقد تسللتا إلى منشآت مدنية، ومع أنهما قوبلتا بترحاب على المستوى الرسمي فلم تكونا مهيأتين لذلك على المستوى العقلي. إذ وقعتا في دائرة الإشاعات والظنون كما سمحتا لنفسيهما بأن تسقطا ضحية الخداع: فقد بدأت سعاد في مواعدة المدرس الإنجليزي فثارت أقاويل حالت دون رجوعها إلى الجامعة في السنة التالية، أما عبدة فوجدت نفسها أمًّا بعد سقوطها ضحية لمحمد العادل. وبين المرأتين تأتي صبرية الحشمة، وهي استثناء القاعدة ذلك أنها ترقت في السلم الاجتماعي من خلال الدعارة أثناء الحرب العالمية الثانية. وهي ليست بخلاف زهيرة في *ملحمة الحرافيش* (١٩٧٧)(٦٤)، إذ وجدت التعبير عن قوتها من خلال الرجال فصارت غنية بفضل الدعارة والحانة بعد تحويل الجنس — وهو الخدمة الوحيدة التي يمكن أن تقدمها النساء للرجال — إلى مهنة مربحة.

وفي مشاهد عزيزة عبده وفايزة نصار وكاميليا زهران (٣٨، ٤٣، ٤٧) نصادف المرأة الواثقة في نفسها إلى الحد الذي تؤكد به نفسها فتمضي وراء غايتها بدرجة من النجاح. وفي الفصلين ٥٠ و٥٤ يتمكن الراوي أخيرًا من إقامة صداقة مبنية على أساس مساواة حقيقية واحترام عقلي مع امرأتين تتمتعان باستقلال كبير هما مجيدة عبد الرازق ووداد رشدي، فكلتاهما سيدة قرارها، ولا

يعني ذلك أنهما سعيدتان بالضرورة. وهكذا نفهم — من خلال النص — أن مصر تنتقل من بطريركية صارمة — عبر مرحلة من الصراع الحاد بين الأعراف المتداولة والمواقف الفردية — إلى وضع بدأ فيه الرجال والنساء تفاعلاً على قدم المساواة في مجالات معينة. ومن الممكن اعتبار الراوي نفسه تجسيدًا لموقف الرجل العربي من المرأة. ومع أنه عدَّل من موقفه إلى حد ما، نراه يتمسك بتحيزات معينة، فنزوعه الأول نحو وداد كان محكومًا بكونها عشيقة محتملة بالنسبة له. أما صفاء الكاتب — وهي نموذج الجمال عنده في مرحلة الطفولة - وقد تزوجت في مطلع شبابها — فتظل هي المرأة الأمل.

التاريخ من حيث هو خطاب سردي

ها نحن أولاء نكتشف أن النص ينطوي على تصميم وقصد؛ مما يثير قضية الطبيعة السردية في المرايا. والحق أن النص يعاني من تشويش وارتباك تنطوي عليهما عملية السرد. يعرض محفوظ المرايا على هيئة شذرات من الذاكرة وصور مرآوية حتى ينقل لنا ما يعانيه الراوي من اضطراب وما تعانيه المؤسسات والمعتقدات من انهيار، كما ينقل إحساسًا بما تتصف به المعرفة من طبيعة غير مستقرة بل وخادعة. بالإضافة إلى أن المقصود من التشظي الإيهام بأن الكتابة تتم دون وسيط ودون أية قيود، وكأن المشاهد التي ينطوي عليها النص منفصلة عن أيٍّ سياق أيديولوجي، وكأن التصور الضمني القائم أن الإجابات على أزمة الحاضر ودروس المستقبل سوف تأتي من تلقاء نفسها. من الواضح - والحال هكذا - أن العبء بكامله يقع على القارئ، إذ عليه أن يتولى بنفسه أداء دور المؤلف Bricoleur فيضم القطع المتشظية بعضها إلى بعض حتى يشكل سردًا له معنى. بالإضافة إلى أن الطريقة التي يختار بها المؤلف الأسماء تجعله متورطًا في محاولة خلق معنى مؤثر وإنتاج تأثير معين. وهاهنا أيضًا يضطلع التشظي بدور، فمع أنه يمثل تحديًا للأعراف السردية القائمة إلا أن وضعه في الصدارة يعني أنه هو نفسه استراتيجية سردية. ولما كان القارئ يضطلع بعبء المؤالفة bricolage فهو أكثر وعيًا بعملية البناء السردي، وحينئذ لن يغدو التنظيم الأولي في النص — أي التشظي — سوى مجرد إمكان من إمكانات عديدة متاحة أمام الكاتب. وحينئذ أيضًا يصبح ما يقدمه الراوي من تفسير مجرد فهم شخصي للأحداث مما يجعلنا نرى التاريخ— والحال هكذا— من خلال عيني فرد واحد بحسب برنامجه الخاص.

وبحكم القرابة المنعقدة بين المرايا والمعجم فإن المعجم يتورط تلقائيًا في كل هذه الأمور. وبحكم علاقة تواصل معينة يتبادل الراوي ومؤرخ العصور الوسطى المواقع. فكما ينتقي الراوي أسماء شخصياته ينتقي المؤرخ العربي - في العصور الوسطى - مادته وينظمها حتى يعكس رؤية فردية للتاريخ. وعندما يحاكي محفوظ شكل السيرة العربية ومنهجها من أجل إبراز طريقه عمل المعجم، واتساعًا بهذه الفكرة يبرز عملية التأريخ من حيث هي "إعادة بناء خيالية" فيما يقول جوتشوك[٦٥] Gottscholk، فإنه يقدم شكلاً من أشكال الخطاب.

إننا نواجه هاهنا نتائج شديدة الخطورة: لو أن التاريخ بناء بشرى ونسق دال فكيف يدَّعى أنه ينطق بالحقيقة؟ ولو أن الماضي بحسب ما يعرفه كريجرKrieger "تعاقب مستمر لأشكال من الواقع الإمبريقي الصرف"، ولو أن الشكل الوحيد الذي يمكن أن يصل إلينا من خلاله هو نص[٦٦] — مثل المعجم — فكيف نطمح إلى معرفته؟ تنطوي المرايا على تشظي وتبغي إحداث تأثير من خلال موتيفة المرآة كما تُزاوج بين التاريخ والأدب، ويعمل التصميم في الخفاء على تشتيت الحدود بين الواقع والخيال. ولكل هذه الأسباب لم تكن رواية محفوظ الأولى بعد ١٩٦٧ مجرد تعبير عن انعدام يقين استحوذ على المجتمع العربي بعد الهزيمة، بل كانت أيضًا طريقة من طرق التشكيك في المعرفة التاريخية والخطاب الموحَّد بوجه عام. وهكذا تغدو الاستراتيجية الرئيسية —

أي التشظي — إحدى الخصائص المميزة لأدبه اللاحق. أما الخصيصة الأخرى التي يوليها عناية أكبر فهي محاولة إعادة كتابة جنيالوجيا الرواية العربية. إذ عن طريق استدخال استراتيجيات سردية مرتبطة بـ المعجم في المرايا يمنح محفوظ الرواية حضورًا يصلها بجذورها في التراث مما يضفي عليها بعدًا يجعلها مُغْرِقَةً في المحلية. وتمثل هذه النقلة محاولة واضحة للتخاصم مع الرواية الغربية، مما يفتح طريقًا جديدًا أمام مستقبل الرواية العربية.

الهوامش :

(*) حول معنى المصطلح والمجال المعرفي الذي نشأ فيه والإفادة منه في درس الأدب، انظر: جابر عصفور، **التعلق/التعالق النصي ١ و٢**، جريدة الحياة اللندنية بتاريخ ٣ و٢٠٠٣/١٢/١٧، كما أخذنا ترجمة عنوان كتاب جينيت "طروس" عن جابر عصفور الواردة في الموضع نفسه حيث يوضح مسوغ هذه الترجمة– المترجم.

(١) جميع الطبعات منشورة في مكتبة مصر.

(2) Chase F. Robinson, **Islamic Historiography** (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 72- 4. On the Arabic Biographical Tradition see: Paul Auchterlonie, **Arabic Biographical Dictionaries: A summary Guide and Bibliography** (Durham: Middle East Libraries Committee, 1987) M. J. L. Young, Arabic Biographical Writing, **Cambridge History**. Vol. III, pp. 172-7; Khalidi, **Arabic Historical Thought in the Classical Period** (Cambridge: Cambridge University press, 1994), pp. 46-8, 204-10; Robinson, **Islamic Historiography**; Franz Rosenthal, **A history of Muslim Historiography** (Leiden: Brill, 1968); G.R. Smith, Tabakat, **Encyclopaedia of Islam** II, vol. X. pp. 7-10.

(3) Ibn Khallikan in his **Wafayt al A'yan wa Anba Abna' al zaman** (Beirut: Dar al thaqafa, 1968- 72) vol. I, pp. 19-20. writes:

هذه رسالة موجزة في علم التاريخ. وقد دفعني إلى جمع مادتها ولعي بأن أتعرف على الأشخاص المشهورين في الماضي، تواريخ وفاتهم وميلادهم وما فعله كل منهم في حياته.

Cited from Tarif khalidi, **Arabic Historical Thought in the Classical Period** (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 207.

(4) Rashid El Enany, **Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning** (London and New york: Routledge, 1993), p. 200.

(5) Halim Barakat's **Awdat al T'ir ila al Bahr** (Beirut: Dr al Nahar, 1969)

وهو يمثل أحد ردود الفعل الواقعية على ١٩٦٧ التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار.

(6) **Al Maraya** (Cairo: Maktabat Misr, 1972), P. 30.

وقد نشرت الرواية مسلسلة أولاً في مجلة الإذاعة والتلفزيون عام ١٩٧١. أما عن دراسة الكتاب

See: Roger Allen , **Mirrors** By Najib Mahfuz. **Muslim World** 62 (1972), pp. 115- 25 and 63 (1973), pp. 15-27.

(7) Edward Said, Arabic Prose and Prose Fiction After 1948, in **Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays** (London: Granta, 2000) , p.49.

(8) **Maraya**, 61.

(٩) يحصي جيمس روي كينج ما يزيد على اثنتي عشر إشارة إلى إبراهيم عقل وكذلك العديد من الإشارات إلى ماهر عبد الكريم وسالم جبر وزهير كامل. وأكثرها إلى عباس فوزي، وما يزيد على العشرين إلى رضا حمادة وجعفر خليل، وليست كلها ذات دلالة بالضرورة

J.R. King, the Deconstruction of the Self in Nagib Mahfuz's **Mirrors'**, **Journal of Arabic Literature** 19 (1988), p. 56.

(10) Ibrahim Taha, **The Palestinian Novel: A communication Study** (London: RoutledgeCurszon, 2002), p.92.

(11) Leo Bersani, **A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature** (Boston: Little, Brown, 1969), p. 313. Cited from King, Deconstruction, p. 57.

(12) King, Deconstruction, p.57.

(13) Hosam Aboul Ela, 'Writer, Text and Context: The Geohistorical Location of the post 48 Arabic Novel, **Edibiyet** 14/1&2 (2003),p.7.

(**) سوف نجد صدى قويًا لهذا التعليق في الفقرات التالية غير أنه ينطوي على قصور شديد، كما يكشف عن نزعة تمركز أوربي مغالٍ فيها تعود إلى الآمال الأوربية التي انعقدت في عصر الأنوار والتي سرعان ما خابت بعد الحرب العالمية الثانية منتصف القرن الماضي وتأكد إخفاقها التام بعد ٩/١١ مطلع القرن الحالي. **إن التقدم المعكوس على نفسه باستمرار، ويحمل كلما تقدم نقيضه اللازم له**. وبغض النظر، ينطوي اللاهوت المصري القديم على تصور للزمان يراه خطيًا من خلال الانتقال والتحول، وهو تصور فاعل بدرجة معينة في نص محفوظ ومطعّم بتصور إسلامي (أصولي) عن الزمان من حيث هو حركة دورية تعود إلى نقطة الأصل. وذلك على خلاف نص إدوار الخراط الذي يقاطع بين تصورين للزمان: أولهما إسلامي (صوفي) يرى الزمان نسبة عدمية (ابن عربي)، والثاني مسيحي (شرقي) يراه حركة مستمرة نحو الخلاص. ولذلك تفصيلات كثيرة ليس هاهنا موضعها وإنما أردنا مقابلة التصور الأوربي بغيره– المترجم.

(١٤) عن الزمن في السيرة

see: Bakhtin's essay, Forms of Time and of the Chronotope in the Novel', **The Dialogic Imagination, Four Essays by M. Bakhtin**, ed. M. Holquist, trans. C. Emerson and M.Holquist (University of Texas Press : Austin, 1981), in particular, pp. 130-47.

(15) **Maraya**, p. 320

(16) Bakhtin, **Dialogic Imaginationn**, p. 293

(17) Samia Mehrez, 'Re-Writing the City: The Case of Khitat al Ghitani Mundus Arabicus 5 (1992) p. 148

(18) Ibid.

(19) **Maraya**, p. 163.

(20) **Maraya**, pp. 165-6

(21) Cairo: Maktabat al Khanji, 1931, 14 vols.

(22) Cairo: Maktabat al Nahda al Misriyya, 1951.

(23) Beirut: Dar Ihya al Turath al Arabi, 2000, 29 vols.

(24) M.J.L. Young, 'Arabic Biographical Writing', 170

ومقاربة الشخصية على هذا النحو لها ما يوازيها عند قدماء اليونان

see: Bakhtin, Chronotope in the Novel, pp.130-2.

(25) Cairo: n.p. 1962

(26) Cairo: n.p.1977

(27) Robinson, **Historiography**, pp. 62-3

(28) Dwight F. Reynolds, ed. , **Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition** (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 42; Robinson, **Historiography**, pp. 67-72; M.J.L Young, Arabic Biographical Writing, p.171.

(29) **Maraya** p. 138.

(30) **Maraya**, p. 156.

(31) Maraya, p. 167.

(32) **Maraya**, p.75

(33) **Maraya**, p. 245

(***) نقترح مقابلاً للرسم الإنجليزي kaleidoscope عبارة "ديمومة التغير أو التبدل"، وسوف تشرح صاحبة المقال المقصود من كاليدوسكوب في النصف الثاني من الفقرة الثانية تحت هذا العنوان مباشرة، وهو لا يختلف كثيرًا عن المعنى المعجمي للكلمة، فاكتفينا بشرحها- المترجم.

(34) al kutbi, **Fawat al wafayat**, vol. I, p. 1. Cited from Khalidi, **Historical Thought**, p. 207.

(35) At the beginning of **al Wafi bi'l wafayat**, Cited from khalidi, **Historical thought**, p. 208.

(36) Vo. VIII (Hyderbad: Da'ira al Ma'rifa al ' Uthmaniyya, 1952) Cited from Ibid.

(37) Khalidi. **Historical Thought**, pp. 207-8.

See: Rosemary Jackson, **Fantasy, the Literature of Subversion** (London: Methuen, 1981), p. 87. Cited from King, 'Deconstruction', p. 55

(38) **Maraya**, p. 174

(39) **Maraya**, p.293

(40) **Maraya**, p. 183

(41) **Maraya**, p. 287

(42) **Maraya**, p. 14

(43) King, Deconstruction, pp. 57-9.

(44) **Maraya**, p.26.

(45) **Maraya**, p. 61.

(46) King, Deconstruction, p.62

(47) **Maraya**, p. 228.

(48) Haim Gordon, **Naguib Mahfouz's Egypt: Existential Themes in His Writings** (New York :Greenwood Press. 1990)

ويرى جوردون أن المسئولية والنضال من أجل أشياء تنطوي على قيمة في ذاتها هي تيمات مركزية في أدب محفوظ.

(49) **Maraya**, p. 124.

(50) **Maraya**, p.248.

(51) **Maraya**, p.124.

(52) **Maraya**, p.118.

(53) King, Deconstruction, 66.

(54) **Maraya**, p. 143-4

(55) **Maraya**, p.193.

(56) see note 6.

(57) **Maraya**, p. 261.

(58) **Maraya**, pp. 174-8

(****) أظن أن سهوًا وقعت فيه صاحبة المقال فالعكس هو الصحيح، وقد داوينا في مواضع أخرى بعض هذا النوع من السهو دون إشارة- المترجم.

(59) **Maraya**, p. 169.

(60) **Maraya**, p. 31.

(61) **Maraya**, p. 52.

وفيما بعد يكتشف الراوي أن المجرم هو عيد منصور

(62) **Maraya**, p.51.

(63) **Maraya**, p.84.

(64) Published by Maktabat Misr.

(65) Louis Gottschalk, **Understanding History : A primer of Historical Method**, 2nd edn. (New york: Knopf, 1969), p. 48, Cited from Linda Hutcheon, **A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction** (London: Routledge, 1988), p. 92

(66) Murray Krieger, Fiction, History, and Empirical Reality, Critical Inquiry ½ (1974), P. 339. Cited from Hutcheon, **Postmodernism**, p. 92.

المراجع:

أعمال محفوظ الواردة بالدراسة:

- زقاق المدق، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٤٧.
- بين القصرين، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٦.
- قصر الشوق، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٧.
- السكرية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٧.
- اللص والكلاب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٢.
- ثرثرة فوق النيل، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٦.
- تحت المظلة، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٩.
- المرايا، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٢.
- حكايات حارتنا، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٥.
- ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧.
- ليالي ألف ليلة، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٨.
- رحلة ابن فطومة، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٣.
- أصداء السيرة الذاتية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٥.

مراجع أخرى:

Aboul Ela, Hosam. Writer, Text and Context: the Geohistorical Location of the post 48 Arabic Novel. **Edibiyet** 14/1&2 (2003), pp.5-19.

Allen. Roger . **Mirrors** By Najib Mahfuz. **Muslim World** 62 (1972), pp. 115-25 and 63(1973) pp. 15-27.

Auchterlonie Paul. **Arabic Biographical Dictionaries: A Summary Guide and Bibliography**. Durham: Middle East Libraries Committee, 1987

- البغدادي، أحمد بن علي: تاريخ بغداد، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٣١، ١٤ مج.

Barakat, Halim. **Awdat al Ta'ir ila al Bahr**. Beirut: Dar al Nahar, 1969. Trans. Trevor Le Gassick. **Days of Dust**. Wilmete: Medina , 1974.

Bakhtin, Mikhail M. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel, in **the Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin**. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press: Austin. 1981.

Bersani Leo. **A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature**. Boston: Little, Brown, 1969.

El Enany Rasheed. Naguib mahfouz: the Pursuit of Meaning. London: Routledge, 1993

Gordon, Haim. **Naguib Mahfouz' Egypt: Existential Themes in His Writings**. New York: Greenwood Press, 1990.

Gottschalk, Louis. **Understanding History: A Primer of Historical Method**. Second edittion. New York: Knopf, 1969.

Hutcheon, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. London: Routledge. 1988.

Ibn Khallikan, Ahmad b. Muhammad. **Wafayat al A' yan wa Anba' Abna al Zaman**. Ed. Ihsan Abbass. Beirut: Dar al Thaqafa, 1968- 72, 8 vols. Trans. Baron McGuckin de Slane. **Ibn Khallikan's Biographical Dictionary**. Paris: Benjamin Duprat, 1842-71, 4 vols.

Ibn Shaddad, Baha' al Din. **Sira Salah al Din (al Nawadir al Sultaniyya wa'l Mahasin al Yusuftyya)**. Cairo: n.p., 1962. trans. Donald Sydney Richards. **The Rare and Excellent History of Saladin**. Aldershot: Ashgate, 2002.

Jackson, Rosemary. **Fantasy: the Literature of Subversion**. London: Methuen, 1981.

Khalidi, Tarif. Arabic Historical Thought in the Classical Period. Cambridge: CUP, 1994.

Krieger Murray. Fiction, History, and Empirical Reality. **Critical Inquiry** ½ (1974). Pp. 335, 60.

- الكتبي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥١.

King, James Roy. The Deconstruction of the Self in Nagib Mahfuz's **Mirrors. Journal of Arabic Literature** 19 (1988). pp.55-67.

Mehrez, Samia. Re-writing the City: the Case of **khitat al Ghitani, Mundus Arabicus** 5 (1992), pp.143,67

Reynolds, Dwight F. Ed. **Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition**. Berkeley: University of California Press, 2001

Robinson, Chase F. **Islamic Historiography**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Rosenthal, Franz. **A History of Muslim Historiography**. Leiden: Brill, 1968.

– الصفدي، خليل بن أيبك: فوات الوفيات، تحقيق أحمد الأرناءوط وتركي مصطفى، بيروت، دار إحياء الكتب العربية ٢٠٠٠، ٢٩مج.

Said, Edward. Arabic Prose and Prose Fiction After 1948', in **Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays**. London: Granta, 2000.

– سبط بن الجوزي، شمس الدين يوسف: مرآة الزمان في تاريخ الأعيان، حيدر آباد، دائرة المعارف العثمانية ١٩٥٢، ٨ مج.

Taha, Ibrahim. **The Palestinian Novel : A Communication Study**. London: RoutledgeCurzon, 2002.

Young, M.J.L. **Arabic Biographical Writing**, in M.J.L. Young, J.D. Letham and R.B. Serjeant, eds., **Cambridge History of Arabic Literature: Religion, Learning and Science in the Abbasid Period**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, vol. III, pp. 172-7.

"زمكانية" النص والتناص: تفاعلات الحنين إلى الماضي في "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ



تأليف : شمسون ناهر / ت : علاء الدين محمود

* مقدمة الباحث

أصبح عمل ميخائيل باختين في السنوات القليلة الأخيرة موضع كثير من الجدل أضاف بعدًا جديدًا بل ومزيدا من التعقيد للتوصل إلى فهم كامل لشتى المصطلحات التي تنتشر في أعماله مثل تعدد الأصوات الاجتماعية والحوارية والزمكانية وتعدد اللغات (داخل ثقافة قومية) إلخ. لقد أضحى باختين اسمًا كبيرًا في الأدب وغيره. وهو الأمر الذي حققه نجيب محفوظ أيضًا، وهو واحد من أبرز الشخصيات في الأدب العربي الحديث. تمنحنا أفكار باختين المتعددة وأعمال محفوظ مجالاً شائقًا لتجريب فرضيات باختين النظرية في إطار حقل أدبي شخصي معين لكاتب ما وفنه، إلى جانب اكتشاف وسائل أخرى يمكن من خلالها الاستفادة من النظرية بصورة كاملة. إن الطبيعة التناصية نفسها لمجموعة الأعمال النصيَّة لكاتب ما، مثل الأعمال التي ترتبط ببعضها البعض طوال حياته، تحتم النظرية نفسها لأنها دائمًا عرضة للتشكل حيث إنها تخرج من "نوع" نصي إلى آخر، لكن وضع هذا في إطار أكثر مقارنة يحتم أيضًا فهمًا لكيفية التوسع في إنتاج باختين النقدي من خلال دراسةٍ لكيفية تغيّر النظرية نفسها إلى جانب التطبيق. ومن هذا المنطلق كان عمل آر. كيه. نارايان R.K.Narayan في غاية الأهمية حيث ابتعد بفهمنا لباختين عن نقاط التركيز المباشرة لدى كتّاب معينين. تأكدت الشهرة العالمية التي حصل عليها نجيب محفوظ الذي ولد عام ١٩١١ باعتباره واحدًا من عظماء رواد الأدب العربي الحديث لاسيما بعد حصوله على جائزة نوبل. وبالطبع بدأت شهرته تزداد بريقًا على الصعيد العالمي بصفة أساسية بعد هذه النقطة. ثمَّة عدد قليل نسبيًا من الدراسات المقارنة الفعلية بين أعمال محفوظ وغيره من الكتاب خارج الشرق الأوسط، غير أن هذه الدراسات لها أهميتها في الانطلاق بأعمال الكاتب بعيدًا عن الخلفية السردية الصغيرة التي أثمرت فيها الكثير من أعمال محفوظ النصية داخل الدائرة الحميمية للحياة المصرية. آر. كيه. نارايان لا يختلف عن محفوظ من حيث كونه شخصية راسخة في تراث جنوب آسيا حتى بعد وفاته عام ٢٠٠١. اتخذت سمعة نارايان المولود في عام ١٩٠٦ مسارًا مشابهًا لكن صراعات مختلفة مع الشكل والقصة الأدبية من خلال سياق ثقافي مغاير، وإحساس مشابه من

كاتب دائم التجريب مع النص. يوفر تشابه نارايان ومحفوظ في حياتهما الطويلة علاقات ترابط شائقة بين الكاتبين، لكنه يمنحنا الفرصة لوضع التحليل النظري لباختين ضمن إطار التحليل الأوسع الذي تتعدل النصية المقارنة من خلاله والأعمال النصية الكاملة لكل كاتب بشكل مستمر بل ويعيد تشكيل صلابة كل نظرية وتماسكها. محور هذه الرسالة وهذا المقال اكتشاف ما سبق من خلال باختين عن طريق انتقاء ملمح معين من عمله وهو الزمكانية. فمن خلال الإيجاز المباشر رأى باختين أن الزمان والمكان "متمازجان" معًا في القصة، ومن خلال نوع من "العدسة البصرية" للتفاعلات الحوارية الأوسع، فإن الزمكانية مثيرة للاهتمام أيضًا عندما توضع في سياق نصي بغرض رؤية الوسائل التي يعمل من خلالها وضوح الزمكانية "الممتزج" على "الامتلاء" أيضًا. ومن خلال تبني بنية من طبقتين بين القصة وتأثيرها على باقي النص، يركز هدف الرسالة الأكبر على محاولة تتبع الزمكانية كجزء من العملية التدريجية التي تؤثر على الشكل الكلي والمادي للكتاب. استُخْدِمَ تعريف الزمكانية من التغيرات السردية إلى الطباعية على الصفحة لبيان كيفية فهمنا، من خلال المنظور المقارن، للزمكانية من مختلف الأبعاد، لأنها تواجه كل مرة سياقين نصيين بل سياقين ثقافيين اجتماعيين مختلفين أيضًا يصبحان جزءًا من عملية التشكل الكاملة للنص نفسه. أظهرت النصوص المختارة لكل من محفوظ ونارايان أشكالاً شائقة عملت من خلالها تفاعلات سردية معينة للزمكانية على اتخاذ "الروح" الكاملة للنص كجزء من التغيرات الطباعية على الصفحة، بعض هذه التغيرات يصعب فهمه، والآخر أكثر وضوحًا بالنسبة للفهم. أصبح النص موضوع روابط شائقة يمكن من خلالها الدخول كجزء من "الشخصية" التي تتخذ تقريبًا الهوية الكاملة للشكل النصي. وبهذا المعنى لم تكمن الخطورة في المصداقية النظرية لمصطلح الزمكانية لباختين، لكنني سأقول وبأشكال مختلفة إنه الإبداع والفهم الكامل للمصطلح نفسه. تتطلب شبكة أفكار باختين الكاملة التي تتجاوز الزمكانية أن يتخذ هذا المصطلح شكلاً ماديًا أكثر تفاعلية، وقالبًا وكيانًا بصريًا حيث ساعد الإطار المقارن بين محفوظ ونارايان على جعل كل عمل باختين يبدو ذا معنى مكتمل — أي جعله "حيًا".

لكن ومن خلال سياق هذه الدراسة، سوف تتركز رحلة المقارنة بين محفوظ ونارايان، بين الشرق الأوسط وجنوب آسيا، حول نقطة التركيز المباشرة لمقال أقصر عن نجيب محفوظ لكن بصورة كبيرة عن نصه الأخير "أصداء السيرة الذاتية". إن وضع الزمكانية هنا في الرحلة الأخيرة لقلم محفوظ الأدبي سيتم التوسع فيه بشكل مغامر وحساس بما يكفي لتحديد مكان بل والتوسع في الزمكانية- والنص.

* الدراسة

"يقولون، على أية حال، إن التغيرات قد وقعت. ما يهم الآن هو النص في حد ذاته. فكيف يكون هذا؟"[1] جاء هذا التعليق الشائق على لسان نجيب محفوظ في مارس ١٩٩٩. وفي ذلك الوقت عبَّرت التغيرات داخل الشكل الأدبي العربي وتلك المحيطة به تعبيرًا حسنًا عن العلاقة المتبادلة بين الثورة النصية والتجريب النصّي في الأدب العربي الحديث والطرق التي يمكن من خلالها أن تجد هذه العلاقة "تعبيرًا كاملاً". دُرِسَت العملية وراء هذه العلاقة المتبادلة بشكل جيد، لكن يبدو على نحو متزايد أنه كلما نُظِرَ إلى "النص" نظرة فاحصة أكثر، زاد "انسحابه" إلى نفسه — وكلما تعمقنا أكثر، بدا أكثر أن الأثير الخارجي يعمل على تغيير الشكل؛ بمعنى آخر يبدو أن النص "تداعى" داخل نفسه[2].

تأتي ملاحظة نجيب محفوظ بعد عامين من نشر نصه الأخير "أصداء السيرة الذاتية" عام ١٩٩٧[٣] وبعد ٥ سنوات أخرى من المحاولة الفاشلة للقضاء على حياته في ١٤ نوفمبر ١٩٩٤. أتلف السكين الذي قتله تقريبًا الأعصاب التي تمر عبر ذراعه اليمنى، تلك اليد اليمنى ذاتها التي ظلت تكتب لمدة طويلة. ووجد محفوظ نفسه في صراع دائم لاستعادة قدرته على الكتابة، والذي تزامن – بصفته انقطاعًا مفاجئًا في عمله – مع منهج للكتابة أقل رسميةً وتماسكًا بشكل كبير، وفراغ لم يستطع سوى أن يستحضر تراجعًا إلى أعماق الماضي. وبهذا المعنى يعد كتاب "أصداء السيرة الذاتية" عملاً شديد التفرد بين أعمال محفوظ لأنه يندمج مع المؤلف تحديدًا عند النقطة التي يتطلب عندها فضاءُ الإحباط الفارغ بما يثير السخرية إعادة توحيد كاملة تقريبًا بين النص ومبدعه. ويرجع المؤلف نفسه إلى الأساسيات، فقد عاد النص أخيرًا "إلى أصله". لذلك تبذل "الأصداء" الجهد للوصول إلى "الشكل"، وهو الجهد المبذول للوصول إلى كل عنصر من عناصر الإلهام. لهذا السبب أدخلتنا "الأصداء"، التي نشرت أولاً على شكل حلقات "بالأهرام" في عام ١٩٩٤ قبل أن تُجْمَع وتنشر على هيئة كتاب، في عملية إعادة التفكير في الكاتب، حتى في حالة إعادة تفكيره بنفسه. بحلول ذلك الوقت كان قلم نجيب محفوظ الأدبي قد اختزل إلى تأثيرات نافذة أصغر لكنها تتشابك مع ماضٍ أدبي طويل نُسِجَت فيه مجموعة أعمال محفوظ وصولاً إلى "الأصداء" التي تكثفت حتى أصبحَ كل عمل من أعماله، لاسيما المتوقع من معزوفته الأخيرة "الأصداء"، "قصة قصيرة" داخل القصة الأكبر، وبالفعل ضمن قصة محفوظ الكبرى – سواء بشكل سري أو علني. هنا يندمج مفهوم باختين عن "الرجل الحسي" مع أعماله النصية الكاملة. بالطبع ليست "الأصداء" نسخة مصغرة من "السيرة الذاتية" لمحفوظ وليست أيضًا "قصة" حياة محفوظ، لكنها مزيج شديد التنوع من الحِكَم، أجزاء متناثرة هنا وهناك تدل على الحنين إلى الماضي تم التعبير عنها من خلال إحساس بالعزيمة والإصرار والقبول بالحاضر على مضض – على أساس أنها "أصداء" من مجموعة أعمال محفوظ نفسها. ويرى روجر ألن بالمثل عند مناقشته لكلمة "أصداء" أن محفوظ حاول عن عَمْدٍ وضع النص "بين مجموعة أعمال محفوظ"[٤]. بهذا الشأن تصبح "الأصداء" "مونتاج" للالتباس، و"مشروعًا في كتابة السيرة الذاتية" يدمج بين جهد التأليف ويستحضر أعمالاً من الأدب العربي الكلاسيكي. إنها صدى "عناصر متعلقة بالسيرة الذاتية في تلك الأعمال السرديـــة القصصية"[٥] التي تضم مختلف التقنيات السردية التي عمل محفوظ على التجريب فيها. لكن وفي نفس الوقت، تمتعت المجموعة القصصية بحس موحد من وجود "الغرض" فيها. تمثل "الأصداء" بشكل أو بآخر النضج الثري والنهائي لتجربة محفوظ، لكنها أيضًا تبعثر الشكل الموحد على هيئة قطع أو أجزاء جذابة أصغر.

كيف يمكن أن ندمج فهم ميخائيل باختين للزمكانية ضمن هذا؟ تتكون الزمكانية بشكل أو بآخر من مزيج بين المكان والزمان يمكن من خلاله مقاربة القصة، التي تعتبر بدورها جزءًا من نص يشارك في رحلة حوارية أكبر. يخبرنا باختين في مقالته أن الزمكانية توجد "حيث تُرْبَط عُقَد القصة وتُحَل"[٦] وأن "كل صورة أدبية صورة زمكانية"[٧]؛ ومن ثم تعبر عن إيجازها، وهي الطبيعة التوحيدية للزمكانية. يبدو بطريقة أو بأخرى أننا نقارب الصورة الأدبية من خلال إحساس بشيء نمسك به، شيء مثل حلقة الوصل التي تجعلنا نربط بين الأحداث المختلفة في القصة. وبهذا الشكل تتعارض الزمكانية لكنها ترتبط بانشغال باختين الذي استغرق حياته كلها بكل ما هو حواري، وبكل ما هو متصل ببعضه البعض، وبكل معنى "اجتماعي" للكلمة وبالشكل الفني المرئي. هذا اللعب الدقيق بين كلمتي السحب الجماعي والسحب على حِدة[٨] أمر عسير للغاية بهذه الطريقة لأنه يبين كيف على "النص" أن يشكِّل جزءًا من لعبة القوى التي تؤثر بشكل ملموس على سمات شكله الأوسع.

تعتبر "أصداء" محفوظ مثيرة للاهتمام من هذا المنطلق لأنها بدأت كقصص منفصلة في "الأهرام" لتأخذ فيما بعد شكلاً متصلاً في النص. لكنها رغم ذلك وعلى حدة عملٌ متشظٍ بصريًا وسرديًا، لكنه في ذات الوقت يستند إلى المجموعة الأكبر من أعمال محفوظ النصية، التي تعتبر في حد ذاتها علاقة متبادلة معقّدة. في "الأصداء" تختلط المجموعة النصّية بالتناص/الحوارية لكنها في ذاتها صورة موجزة من النص تندمج في كُلّ عملي مقروء. ومن أجل "ربط" و"حل" السرد فإن الأمر يتطلب النظر إلى الطريقة التي تمتد فيها الزمكانية إلى ما بعد السرد والطريقة التي تلتف بها لتعود إليه مرة أخرى؛ وبالتالي فك وعقد شكله الكلي في الوقت الذي يلعب فيه على مختلف المستويات. بالنسبة "للأصداء" بدأ شِقُّ "الزمن" في الزمكانية يأخذ شكل البكرة الزمنية للمجموعة النصّية والمدة الزمنية الطويلة التي أدت في النهاية إلى "الأصداء"، لكن لابد أن يتخذ "فضاء" الزمكانية أيضًا قالب وشكل كل نص من النصوص والتغيرات التي تلحق بها. ويتطلب هذا أيضًا فهمًا للزمكانية "السردية" باعتبارها ظاهرة تناصية، أي زمكانية تناصية.

وبالمثل ترتبط الزمكانية بالتأكيد ببعضها البعض. وتسحب نفسها على حدة أيضًا، وتبعثر الزمكانية نفسها عبر جرعات موجزة أصغر خلال المجموعة النصّية الكاملة، كما تتطلب فهمًا أكثر بصريةً للتفتيت النصّي. من هذا المنطلق تعتبر "الأصداء" مثيرة للاهتمام نظرًا "لمونتاج" الذكريات هنا وهناك الذي يستدعيه محفوظ من أعماله السابقة، ورغم ذلك يتشكل النص على هيئة كُلٍّ أصغر لشكل كتاب لكنه يتشظى طباعيًا وبشكل واضح مع كل قسم من أقسام الكتاب في الوقت نفسه الذي يشكل فيه كلاً موجزًا. أريد أن أستكشف هذه العلاقات المتبادلة بطريقة أو بأخرى لبيان كيف يفضي "شكل" الزمكانية من خلال تناصه إلى "الشكل المادي" باعتباره أثرًا من آثار "الزمان–المكان"، وبصورة أو بأخرى "إطار" الزمكانية، إذا جاز التعبير، "قالبها". ومن المؤكد أن باختين على وعي للإمكانية البصرية التي تكمن في الزمكانية، فهو يخبرنا في "الخيال الحواري" أن الزمكانية الأدبية الفنية تدمج المؤشرات المكانية والزمانية بعناية في كل واحد متماسك. فالزمن، إن جاز التعبير، يزداد سُمْكًا ويتشكل ليصبح مرئيًا من الناحية الفنية؛ وبالمثل يمتلئ المكان ويستجيب إلى حركة حبكة الزمن والتاريخ"[9] (التأكيد من عند الباحث). هكذا تعمل الزمكانية في مجال التغير، والشكل وإعادة الشكل مرة أخرى، القالب وإعادة القالب باعتباره تعبيرًا أكثر اكتمالاً بمعنى أو بآخر من ذلك الالتباس. في الحقيقة، كيف يمكن للتعبير أن يرتبط بشكل معبّر بالجزء الأوسع من النصّ أو الكتاب أو الصفحة الخ؟

لن يسمح لي نطاق هذا البحث إلا بالإشارة إلى تغيرات معينة في الزمكانية باعتبارها دينامية عاملة ضمن "الأصداء" وخلالها، مستعينًا ببعض الأمثلة المختارة. يتطلب تعقيد الزمكانية في "الأصداء" فهمًا لنوع معين من الزمكانية، خيط معيّن يمكن من خلاله أن يقودنا إلى إدراك بعض العلاقات المتبادلة "المضافة" إلى بعضها البعض. يمكننا أن ننظر إلى الطرق التي تسحب فيها النص على حِدة وتتحرّك بسهولة حوله، ومن خلاله وما وراءه. تبدأ نقطة البداية في "الأصداء" من خلال شخصية الطفل المحورية في القسم الأول بعنوان "دعاء"، والذي يرتبط ويعود إلى واحد من نصوص محفوظ السابقة، وهو "بين القصرين"[10]. سأتحرك من قراءة سريعة ومبدئية لفهم كيف يشكّل هذا الطفل جزءًا من علاقة تناص بين "بين القصرين" و"الأصداء" وجزءًا من علاقات أخرى داخل "الأصداء" نفسها. بالطبع يجبّ عدم النظر إلى "بين القصرين" باعتبارها النص الوحيد الذي ترجع إليه "الأصداء"، لكن يمكننا استخلاص طرق دقيقة يذكرنا بها عمل محفوظ الأخير نفسه "بنفسه" من خلال الإشارات الدقيقة إلى نصه. وأرى من هناك أن العاطفة العامّة المتشظية والصاخبة في "الأصداء" متعلقة بثورة نصّية تدريجية تأثر بها "الشكل"، أي طبيعة النص المادية. سأستعين بأمثلة طباعية أساسية بعينها، في كل من النسخة العربية والترجمة الإنجليزية حتى نبين كيف

تتخذ "الزمكانية السردية" المتشظية أيضًا شكلاً مرئيًا يعمل على "ملء" و"تفريغ" الزمان والمكان، ليصب الزمان-المكان في الصفحة. إن هدفي أن أتوسع في "الكتلة" الزمكانية ببطء وبالتدريج للسير في دروب جديدة.

يلمح محفوظ بالقطع في القسم الأول، "دعاء"، إلى ذاكرة حية من الماضي:

دعـــــاء

دعوت للثورة وأنا دون السابعة . ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروســـا بالخادمة . سرت كمن يساق إلى سجن ، بيدي كراسة وفي عيني كآبة ، وفي قلبي حنين للفوضى ، والهواء البارد يلسع ساقي شبه العاريتين تحت بنطلوني القصير.

وجدنا المدرسة مغلقة ، والفراش يقول بصوت جهير:

ـ بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضا .

غمرتني موجة من الفرح طـارت بي إلى شاطئ السـعادة

ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد!

من الصعب بمكان ألا تلاحظ التشابه الغريب في مشية كمال في "بين القصرين" عندما كانت تقوده الخادمة إلى المدرسة لكنه وجدها مغلقة، فهي تعكس إحساسه بالفوضوية في "ذلك الطوفان الذي اعترى قلبه" كما ورد الوصف في "بين القصرين"، "ذلك الوميض من البهجة المزوجة بالفزع" في عينيه، لكنها بدأت أيضًا ذلك التوازن الدقيق الذي يضغط على كمال لكي يبقي في "بين القصرين" بين استكشاف الطفولة والسلطة الصارمة. وتضم هذه القطعة المناسبة تمامًا من النص السيطرة غير الملحوظة لشخصية كمال المقيدة على الشكل المرفق للقطعة نفسها. لكن هنا تنفجر الفقاعة بقوة أكثر لتتحول إلى كتل صغيرة متحركة ومتشظية أعقبت القطعة السابقة. إن بصمة محفوظ الأولي هنا، وهي استخدام الضمير "أنا"، والتي انطبعت بصورة سرية مع الطفل في "بين القصرين" وبالفعل في ظل محفوظ المقارب للسيرة الذاتية على شخصية كمال وهو ما نوقش كثيرًا من قِبل النقّاد، هذه البصمة "وُلِدَت من جديد" إن جاز التعبير، من ولادتها الأولى لتتخلل بنفسها داخل مختلف الحوارات في القصة. لدينا لوحتان متداخلتان من كلا النصين تتضافران معًا في آن واحد عبر النصوص الأخرى، إحداهما تصبح فيها "الأنا" الذاتية مندمجة إلى حد ما ضمن العلاقة الحسية والمادية بين اللوحتين ومن خلالها.

الطفل الذي يتم تقديمه هنا ليس بالطبع مشاهدًا وقف خارج الظاهرة نفسها ورأى "الموت في المطلق"[11] في "بين القصرين". لكن ذلك الشخص في القطعة المذكورة أعلاه الذي "سار كمن يساق إلى سجن" يتميز بملامح البلوغ الأولى، لاسيما سير فهمي الحثيث نحو الاستشهاد، لكنه لا يخلو أيضًا من إحساس كمال الشاب حيث يمر برحلة نصّية مصغرة من النص الأكبر في "الثلاثية".

هناك أيضًا عاطفة صاخبة غريبة تقريبًا من "صميم قلبي" تتضاد فيها فرحة الصبي الصغير وسعادته لإغلاق المدرسة مع الفوضى الأكبر "بعيدًا". هذا هو عالم الطفل لكنه يفسح الطريق من ناحية الراوي فيما بعد لصور متنوعة من الذكريات عندما نجد على سبيل المثال الراوي الغامض لاحقًا في السجن، ليسحب صورة الطفل تدريجيًا إلى أحذية البالغ التي تتنبأ بالمستقبل. يفسح الطفل المجال، إن جاز التعبير، ويستكمل الاختفاء التدريجي الذي بدأ في "بين القصرين" عن طريق إزاحة السرد بحيث يصبح الطفل الآن صانعًا نشطًا من جديد يرتدي أحذية المستقبل، لكنه ظل وفيًا لأغنية كمال الأخيرة في "بين القصرين" "زوروني كل سنة مرة". يمكننا أن نتعاطف بسهولة مع هذه الذاكرة المتعة الأولى قبل أن تهبط إلى "عالم الكبار" — ويتخذ النص شِقَّ هذا التغيير. تغدو "العقدة" الزمكانية التي ندخل إلى النص من خلالها فجَّة بصورة غير محسوبة في مقاربتها، وحركتها السريعة وتحوّلها، تنظّم نفسها بصورة يغلب عليها كلٌّ من الشغف والحيرة في آن فيما يتعلق بالتشظي العام في القصة. هذا وعي دائري يرتد مرة أخرى إلى السرد في "بين القصرين"، لكن من خلال منظور ضمير المتكلم الذي يشير إلى شخص بعينه بما يُمَكِّن المؤلف العليم ببواطن الأمور من تحويل منظوره بشكل واعٍ إلى الطفل. برز معنى النص الذي اتخذ الشق العاطفي للزمن وضرورة التعبير عن تلك العاطفة بشكلٍ جيد، لكنه أظهر أيضًا كيف أصبح تناص الزمكانية وإيجازها المتفرد عدسة مشروخة من خلال النصِّ المتشظي.

ومع "الأصداء" من الصعب ألا نسأل السؤال بعد كل هذه السنوات عما "تتذكّره" فحسب، لكن أيضًا **كيف** تتذكره — كيف تعمل الذكريات على "توسيع" الزمكانية، وكيف تصبح الذكريات مترسخة في الطبيعة المادية للشكل. وكيف تسجل الذكريات نفسها خارجيًا، سواء في صورتها المباشرة لكن أيضًا كمزيج شبه حتمي تقريبًا من الشكل من خلال المجموعة النصّية للزمن؟ وبمجرد ربطنا "الأصداء" بموضعها نحو نهاية المنطقة الزمنية وبوصفها "أصداء" لمجموعة أعمال محفوظ الكاملة، يمكننا أن نبدأ في الانشغال "بالنص" باعتباره بمعنى أو بآخر يحمل الملامح الحتمية لهذه التغييرات. إذًا، كيف اتخذت "الأصداء" شِقَّ الزمن، بحيث تشبك كل هذه الكلمات معًا؟ تَلَمَّس فهم ألن لهذا "المونتاج" متعدد الألوان في "الأصداء" منذ بصمته الأولى في "دعاء" طريقه من خلال علاقة الحب بين الطفل ومحفوظ، وأصبحت علامة على وعيٍ فطن عمل بعناية وإمتاع على ربط خيوط الأقسام المختلفة بعضها ببعض. ويعرض النص لمحاتٍ مختلَفة من هذه الخيوط الملموسة، وسوف أشير إلى عدد منها.

تتحول ابتسامة كمال وتوديعه لأمّه وأخواته عند رحيله مع الرجال في "بين القصرين" بشكل غير ملحوظٍ تقريبًا في "أصداء السيرة الذاتية" إلى المغنّي الوسيم الذي "يجذب صور النساء الباهتة من وراء الشقوق"[١٢] في ظل تحديق الرجال المرفوض لأنظارهم عليهن. هنا يأتي التركيز المبدئي في القطعة الأولى حين يذهب الطفل إلى المدرسة منفتحًا إلى الوراء ومقلوبًا رأسًا على عقب للإبْقاء على "الذاكرة التي تحررت ذات مرّة". نجد هنا أن قوات باختين الحوارية – مثل غناء كمال الجميل في "بين القصرين"– قادرة على اختراق الأماكن التي تحتجب فيها النساء بشكل أعمق كنوع من دقات قلب نابض يشرخ ويزعزع بثبات القسم من النص من خلال مقدمات مركزية / طاردة مركزية. ويتردد تأثير هذا النبض في أنحاء النص بما يعكس حوارًا "بين" بل و"داخل" كل قسم من أقسامه. تنضح تلك الأقسام بالذاكرة، لكنها انسحبت من المجموعة النصّية بطريقة أو بأخرى لتكوّن "القالب".

تشبه هذه الروابط المقطّعة تعليقات غزول أن "ألف ليلة وليلة" تتميّز بتكرارها أكثر من إعادتها لصياغة أعمال سابقة — ونتيجة ذلك أن "مجموعة الأعمال" تؤدي تأثير دوّارة الألعاب[١٣]. والنتيجة هي أن "حركة الدوران هي بالضبط ما يعطي الانطباع بالاستمرارية"[١٤]، ومن ثمَّ توفر تلك

القوة الحركية لبدء العمل. تعد الحركة الحلزونية والدائرية الثابتة الموجودة "بالأصداء" مثالاً على هذه "الأنا" تعيد نفسها على الدوام في الوقت الذي تحرك موقعها الأثير. يكمن فهمنا المباشر للزمكانية إذًا في الوسيلة العامة التي "يمتلئ" فيها الزمان والمكان معًا، فهما يندمجان مع "ذاكرة" مجموعة أعمال محفوظ الكاملة نفسها ويستثيرانها.

غدت الوجوه التي تنظر خلسة من وراء فتحات الشبابيك بهدوء حوارًا يعود إلى الماضي تقريبًا بين نظرات الحب التي اختلستها عائشة من وراء المشربية إلى الشرطي، تلك النظرات التي قيّدها حجاب العزلة المحيط بها. نتذكر هذا في "أصل الحكاية" حيث "الست في الشرفة ترنو إلى أسفل من وراء الخصاص بعينين ملؤهما اليقظة والحنان"(١٥). مرة أخرى يستطيع كمال الاختفاء في دور الشرطي، لكنه يحتوي الصبي الصغير أيضًا "الذي اخترق الحارة ولم يرجع ثانية" من خلال خلود مدو. ومن المثير أن "أصل الحكاية" تكررت بعد سبعة عشر قسمًا حينما خرجت النساء من وراء المشربية، لكن لدينا النمط المضاد لشخصيتها الذي يتخذ حالة كمال الطفولية الآن كبنت صغيرة تظللها عين أمها اليقظة. وهنا تعكس نظرات الصبي الصغير المحدقة بالبنت نظرة كمال المستقلة إلى السرد في "بين القصرين". يبدو الأمر كما لو أن الصبي الصغير مثل البالغ الذي يعيد تشغيل الفيلم الآن والذي شارك فيه ذات مرّة. ففي هذه المرة بوصفه مُشاهِدًا يصبح المخرج من خلال "الرجل" الغامض "الذي يجلس في الركن" والذي يجادل بشدة "فلتنظر إليه ما طاب لها النظر وليجر هو حتى تخور قواه فيخمد"(١٦). ويصبح المشاهد أيضًا كاتبًا يعيد كتابة التعصب الذكوري الذي يستغل النساء لصالحه.

ثمّة إشارات ضمنية أخرى متناثرة هنا وهناك. ففي "ليلى"، تتذكر المرأة الأيام الخوالي حين كانت "تتألق في هالة من الجمال والإغراء". وتأتي سخريتها من الذين يدينونها بسبب انحلالها الأخلاقي ثم "يرجعون" بعد سنوات "كل يتأبط جرة من الذهب وحمولة من سوء السمعة"(١٧) اتهاما ساخرا ضدّ المجتمع. وفي "الشذا" يتساءل محفوظ عن "النساء اللاتي لا يُسمح لهن بأن يكبرن في السن"، لكن يتم تصويرها كربْة، "نساء عاريات متفتحات برحيق الحياة" و"قلب من الموسيقى عند النظر إليها"(١٨). يمكن النظر إلى النساء الفاضحات باعتبار أنهن يرمزن إلى شتى النساء "غير التقليديات" اللاتي يتخللن عمل محفوظ، لكنهن يذكرننا بوالد كمال في "بين القصرين" وعلاقته مع زنوبة وزبيدة، غير أنها تؤكد أيضًا التوتر الكامن بين الظهور والشفافية الذي استمر حتى بعد "بين القصرين". من المثير للاهتمام هنا الرجال يرقصون الآن حول الربّة تدفعهم العاطفة المشبوبة والبهجة، ولا يختلف هذا تقريبًا عن الذروة المتحررة للجمال الأنثوي التي تأمّلها كمال مليًا، وإن كانت تشير أيضًا وبشكل غريب إلى رقص السيّد أحمد الشبيه برقص المهرّج حول زنوبة. انتقل الابتذال سريعًا إلى الجانب الآخر من خلال وإلى من يملكون "جيوبًا مليئة بالنقود وسوء السمعة"، لتتجاهل النساء الفاضحات المقدمات الأخلاقية لهؤلاء في "بين القصرين".

يمثّل كل قسم في "الأصداء" نقطة عُقَدية في حد ذاتها لتشمل الماضي والحاضر والمستقبل، لكن استمرارها يتضمن أيضًا تغييرًا وتطورًا تدريجيًا من نقطة إلى أخرى. وهذا يعني أن اندفاع القوة الحركية بدأ يتسرب إلى "مستويات" النص المختلفة. صارت أقسام النص بوجه عام أصغر، وأكثر إيجازًا وجدية، بينما أصبحت الروابط الدائرية التفسير الحركي والحسّي تقريبًا لهذه الأقسام.

يرتبط الطفل في "دعاء" بنهاية "النصف الأوّل"(١٩) من "الأصداء" في "مأوى النعمة" التي يصبح بعدها كل قسم أكثر حدة وتركيزًا بينما تحظى شخصية الشيخ عبدربه التائه بالأولوية. تسيطر هذه الشخصية الغامضة والمراوغة على الحوار بين الراوي ونفسه بعد "مأوى النعمة". يحدد ألن أيضًا كيف ينقسم العمل من خلال هذه الشخصية إلى نصفين من منظور السرد بصفة أساسية(٢٠)، يروي الجزء الأول منه بصورة رئيسية راوٍ يتحدث من منظور ضمير المتكلم يندمج في

النهاية بشكل كبير في منظور المتحدث بضمير الغائب من خلال الشيخ. إنه حوار يعمّق بصورة نمطية ما بدأ في "بين القصرين" وفي "دعاء" بين القصة نفسها وما بداخلها، وبذلك يضبط "انفجار" التشظي من القسم الأول. ثمّة منطق في أن الشخصيتين مظهران مختلفان لمحفوظ نفسه وهما يجادلان بعضهما البعض. أصبحت صرخة الشيخ "ولد تائه يا أولاد الحلال... فقدتُه منذ أكثر من سبعين عاما فغابت عني جميع أوصافه"[٢١] بعثًا جديدًا مرة أخرى من القصة الأولى "دعاء" من خلال رؤية هذه الشخصية الأكبر سنًا، والأكثر حكمة. ومن الشائق أن القطعة ظلت تنسب هوية الطفولة إليه عن طريق الإشارة "كان معروفًا بعبد ربه التائه". يشير اندماج الهوية بالحوارين مرة أخرى إلى الموضوع الذي يتكرر خلال هذه الولادة "للتائه"، وهي الجزء الملمَح عنه من الطفل؛ غير أنه جزء مخادع أيضًا. وإذا رُسِمَ الشيخ يحمل بعض ملامح الشبه من محفوظ نفسه، الذي ضاع منه "التائه" منذ سبعين سنة، فإن معرفة عُمْر محفوظ الحالي تعني وهو الأمر الغريب أن هذا الطفل سيكون شابًا يبلغ من العمر ستة عشر عامًا[٢٢]. لكننا إذا اعتبرنا أن الشيخ ليس جزءًا من محفوظ، فإنه وبما أننا نعرف عُمره "الحالي" عندئذ يمكننا الافتراض أيضًا بأن ولادة الطفل قبل سبعين سنة تفسير لعُمر الشيخ الحالي وهو سبعين عامًا. هناك فرق ستة عشر عامًا هنا تشير أيضًا إلى نقطة وسيطة بين "ضياع" الطفولة والظهور التدريجي لسن الرشد.

يتأكد هذا أكثر من "القفزة" / "الانقطاع" المفاجئ في السرد الذي يدل عليه وصول "التائه" المفاجئ بينما كان يتحامق للوصول إلى ردود أفعال الشيخ عبد ربه التائه. تؤكد الحدود "الخفية" بين الاثنين كيف تتفاعل حركة بعينها بينهما، تلك الحركة التي على الزمكانية أن تناقش من خلالها. في بداية "النصف الأوّل" "وُلد" الطفل في القسم الأول ذهاب الأولاد الصغار للمدرسة. وفي بداية النصف الثاني وُلد الطفل مرة أخرى باعتباره "التائه" الذي تاه منذ سبعين سنة، في "الولادة" النهائية التي تمثلت في القسم الأخير "إفراج". ويتضمن "إفراج" اجتماع هؤلاء الأصدقاء الذين سيحصلون أخيرًا على حريتهم، في توقع من النص الذي يتفتت تدريجيًا أكثر فأكثر. يترك محفوظ كما هي عادته هذا الجزء الأخير في وضع الاستعداد لرسم لوحة حيث إنهم كانوا "في حالة انتظار". لذا فإننا نصل مرة أخرى إلى نوع من الحركة الإيقاعية التي تغوص أولاً في "العالم"، غير أنها تنتشل ثانيةً وتُدْفَع مرة أخرى إلى النصف "الثاني" من "الأصداء" أو إلى "العالم الروحي" إذا جاز التعبير. بمعنى أن التطور أو التحول من حالة إلى أخرى يؤكد أن "الشخصية" فطنة بشكل حاد إلى إدراكها لماضيها ولما هو آت أيضًا. إنها شخصية تفكر، وتخطط، وتندم، وتتوق إلى الماضي وإلى مستقبل كان من الممكن أن يكون في متناول يدها، لكنها دائمًا ما تكون موجودة "ليعاد إبرازها مرة أخرى"، إذا استخدمنا لغة باختين الكلاسيكية، مرارًا وتكرارًا.

الموضوع هو أن حوارًا أعلى بين قسم أول وأخير إلى جانب حوار بين الأول والأخير في كل من نصفَيْ العمل يعمل على تأسيس نوعٍ من نمطٍ إيقاعي، ودوائر مترقرقة من القسم الأول إلى الأخير، بالإضافة إلى دوائر أصغر تشترك في نفس المركز. إنه تقريبًا مثل عالم "خفي" من التفاعل الذي يفصل السرد لكنه يحول دون المزيد من التفكك، بينما تلمّح حركة الطفل بين تلك المجالات إلى تطور حدسي لا يكاد يكون ملحوظًا، وهو التطور الذي يعد التأثير النمطي للشيخ عبد ربه التائه.

تأتي البنية "الحلَقية" "لأصداء السيرة الذاتية" لتخلق هذا العمل شبه الحلزوني، فكل قسم يتوسع ويتقلص، لكنه يعود مرة أخرى إلى نفس النقطة من خلال ذلك التوسع والتقلص، وإن كان على مستوى مختلف فحسب. بمعنى أن الزمكانية تتخذ هذه الحركة من التوسع / التقلص، وتتخذ التغيرات التي تحدث "حولها" في بقية النص. بين الزمن والموت يؤسس محفوظ مجموعة من المسارات يمكن منها التوسع على ذاكرة ما والتقلص منها. وباستطاعتنا عن طريق تحديد

الارتباطات المحتملة الموجودة "بأصداء السيرة الذاتية" أن نستجمع إعادة التأسيس الإيقاعية الدقيقة هذه والتي تتكشف أمامنا بحيث لا يمكنها ترك شتى الأقسام معزولة بالكامل.

ولهذا السبب وكما علّق ألن، تأخذنا الأقسام في "النصف الثاني" إلى "مستويات الوعي المختلفة"[٢٣]. ترافق الحركة الأفقية نغمة ضمنية متزايدة وأكثر عمقًا أيضًا، إلى جانب تصدع الحركة الداخلية من التجربة الصوفية. وهنا يُدفع كمال في "بين القصرين" الذي حلّق فوق سحاب النشوة في "مأوى النعمة" إلى الاختفاء، "ليولد" حرفيًا من جديد، ويكرر النمط السردي الدوري السائد في "الأصداء"، لكنه يكرر أيضًا تلك الخفّة المتزايدة في الحركة الزمنية في النص. أطلقت هذه "الدَّفْعة" الأمامية مجموعة كاملة من الدفقات الحادّة والقصيرة في جميع أنحاء النص، التي لا تختلف كثيرًا عن دوافع الإلهام الجياشة. ويجمع الشيخ هذا الاندفاع بشكل شديد الإيجاز في الحكمة القصيرة "شهيق / زفير" حيث يشير إلى أنه "مع شهيق الكون وزفيره تهيم جميع المسرات والآلام"[٢٤]. فدوامة النشوة العامة هي بالضبط ما يمكن لهذا الطفل الرمزي في "بين القصرين" أن يتورّط فيه الآن ضمن شكل "أصداء السيرة الذاتية". وفي الوقت الذي نتجه فيه نحو المشهد النهائي "الفرج"، نرى المرحلة النهائية من الرحلة في اجتماع في الكهف حيث "جاء كل صدر بحنينه حتى عمت نشوة شادية"[٢٥]. هذه الحركة "الداخلية" تدفع الأقسام "إلى الداخل" بما يمنح ذلك الاحساس بنشوة السعادة على السطح وهو ما يشير إلى تعمّد من ورائها. في الحقيقة، يتخلل هذا "النصف" الثاني من النص دفقات الإلهام القصيرة والجادة الخاصة بالشيخ التي "خففت" تدريجيًا النص المخفف بالفعل.

لذا تعمل الزمكانية خلال القصة بمثابة كل من فقاعات مباشرة من الذاكرة، لكن أيضًا كهالة تتشابك داخل بقية القصة. وتبين لنا "مستويات الوعي" عند ألن كيف أن الثورة الزمكانية في القصة ليست "مملوءة" كثيرًا. بدلاً من ذلك هناك اندماج وانفصال، هناك توحيد وتشظيٍّ، إلا أنه هناك أيضًا إحساس دوري من الزمان والمكان "يكرر" نفسه مرارًا وتكرارًا خلال مستوى أعمق. تتطلب مثل هذه العلاقات المتبادلة والمعقّدة لأن نأخذ بفهم باختين للزمكانية في القصة، في الوقت الذي تعمل فيه القصة أيضًا على "إعادة قولبة" الزمكانية على مستويات أخرى. وتكمن داخل الفرح والصَّخَب الصوفي العام في "الأصداء"، لاسيما من خلال شخصية الشيخ، عاطفة مشبوبة وسرّية تقريبًا تسجل نفسها ضمن النسيج النصّي نفسه، وتتوقّع الحركة التالية على الصفحة، وسيلٌ متراكم يبدو أنه جعل "الجزء الممتلئ" من الزمكانية يشغل بقيّة الكتاب.

نرى هذا، على سبيل المثال، في شتى "القفزات" خلال مختلف القصص المختارة بشكل عشوائي وفيما بينها. وهنا يشير غياب الطفل إلى حضوره بدرجة أشد وضوحًا. في هذه الحالة، تبين الحركة الحوارية التي حاولت هذه الدراسة تحديد مواضعها سلسلة أكثر جرأة تربط بعض القصص ببعضها البعض من خلال حلقة مراوغة. فإذا عددنا الأقسام بترتيب ظهورها أمكننا أن نرى مدى عشوائية هذه القفزات المختلفة لكنها لا تزال تحدد نوعًا معينًا من التماسك الداخلي تستطيع الزمكانية من خلاله بطريقة أو بأخرى أن تتسلل. ذُكِرَ الكهف لأول مرة في القصة رقم ١٢٣ "الانتظار"[٢٦] حيث تجد "السيدة" الغامضة بصورة شائقة ضالتها في قصة "المُطارد" في الأتباع المتشوقين الذين "جدُّوا في البحث عنها"[٢٧]. وهنا يبرز الوعي المستعد والمتشوق دائم الحضور في العبادة الجماعية لشتى المؤمنين التي تبلغ ذروتها في الشيخ "الذي يصمد حتى النهاية"[٢٨]. تتطور تيمة الكهف فجأة في القصة رقم ١٢٦ "الشكوى" حيث دخل "الأصدقاء الحميمون"، لكن يبدو أن العبادة المخلصة وصلت إلى درجة معينة من التطرف حيث "كان الرجل غاضبًا، وقد استشاطوا غضبًا ولوّحوا بالعصي"[٢٩]. *القصة رقم ١٣٣ صيغة مختصرة من الحماس الصاخب الذي يتوازن* بدقة مع "قصص الحب الجميلة" المتواترة.

في قصة ١٣٨ "ساعي البريد" تعترض المتصوفةَ المبتهجين رسائلُ فارغةٌ انتظروها بفارغ الصبر، وهي صيغة مصغرة من "الفضاء الفارغ" الذي يستحضر بشكل مثير الفراغ حول الورقة المطبوعة وصولاً إلى حوار المتصوفة. الرقص الإيقاعي نحو الداخل ونحو الخارج داخل الفضاء الفارغ يذكرنا بالغَزَل المرح الصاخب والمستمر عند الحد الفاصل بين محتواه الداخلي والفضاء الفارغ. الشيخ يبدو ذروة مندفعة لتبخر الجملة ذهابًا وجيئةً حتى في محاولته الإمساك بذلك الطفل الضائع مرة أخرى الذي يلتف خلال الفراغات وبين "الأجساد" / القصص الأخرى، وبذلك يصبح الطفل بشكل أو بآخر مزيجًا بين فضاءين "فضاء الحميمية وفضاء العالم"(٣٠).

"الضياع" هو الرحلة، "الاندفاع" المتراكم لحب الشيخ حتى عندما يحن إلى فقده، غير أنه من الضروري بمكان أن المقصود هو أن الفقد يحيط بالحركة الحوارية داخل العمل المطبوع وبينه. يذكر في قصة "بحر" قائلاً "وجَدْتُني في بحرٍ تتلاطم فيه أمواج الأفراح والأكدار"(٣١). هذا الوعي المتغير هو ما يربط بين قصص الكهف. وتأتي بعد "ساعي البريد" قصة "أنا الحب" رقم ٢٠٦، وهنا يختلط صوت "خارجي" بالحوارية حينما يعترض الأصحابَ معلنًا "أنا الحب"(٣٢). تتطور الأقسام التي ترتبط داخل النص والتي تعالج الكهف أيضًا في القصة الأخيرة "الفرج". هناك دافع قوي يعبر عن ذلك المعنى للطفولة في الحداد الصاخب المرح حتى حينما تتأمل "الأنا" شتى ظلال المنظور متعدد الألوان.

تصبح "الأنا"، وهي البصمة المباشرة للذات في "دعاء"، كتلة ممتصة وممتلئة ومؤثرة إلى حد ما تتفتت نصيًا بالنسبة للنص ككل على شتى المستويات. وبينما تعرض تيمة الكهف نظرة فنية ذكية تتضافر مع بعضها بعناية لتطوير رؤية دقيقة معينة، فإنها تؤكد أيضًا ومن جديد على العلاقات الحوارية المتبادلة التي تحافظ على الطبيعة المتباينة "لأصداء السيرة الذاتية". في البداية ينشغل أصحاب الكهف "بالحب" الذي يستحيل إلى تدفق مركزي لرؤية تدور حول أصوات أخرى. لذا بينما تتشكل العلاقات بشكل دائم، فإنها أيضًا تتشكل من جديد لتحاكي شتى القوى المؤثرة. وبين "أجزاء" المتن الأكبر من النص المتشظى، تلمح تلك القصص الفتشية إلى كيفية "الدعوات المتشظية إلى "كل شيء" (إعادة الهيكلة الكاملة للجثة، رغبة المحققين في معرفة كل شيء، الصيغة الشاملة من الجريمة)، لكن ذلك ليس كافيًا بحد ذاته، وكيف أنها لا يمكن أن تندمج مع الأقسام الأخرى لتكون كلا مكتفيا بذاته"(٣٣). ومن ثَمَّ تتقوَّض الرغبة في الوصول إلى قرار من خلال الاندفاع بعيدًا عنه.

ومن الأمثلة الكلاسيكية لكيفية ربط محفوظ لمختلف التيمات ذلك التضاد بين الكهف والسوق الذي يبرز باعتباره حقا ميدان "المتع الدنيوية" في مقابل مرح الكهف الصوفي. إننا نتأثر عند إدراكنا لبراءة الطفولة التي تُجَرُّ بشكل مطّرد نحو فساد العالم الذي "يعكس" اختفاء الصبي الصغير في "دعاء" من خلال "الحيرة" الاجتماعية العريضة للتشظي الذي سيأتي لاحقًا. يجمع محفوظ بشكل غير صريح بين السوق والكهف، غير أنه يؤكد أيضًا على ما ينطوي عليه ذلك من مغامرة. فإذا نظرنا إلى التتابع الكلي للقصة سنجد أن السوق "يقفز" أيضًا من القصة رقم ١٠٨، إلى ١٢٦ إلى ١٤٢، لكن بشكل أقل عشوائية من ناحية الطول مقارنة بالكهف، ليعكس توترًا أكثر توازنًا لعلاقة الحب الكاملة بين الاثنين. لكن يندمج السوق والكهف في "وسط" التسلسل في القصة رقم ١٢٦ "الشكوى". وهنا يقاطع أصحاب الكهف صوتٌ على حين غرة ليطفئ الشموع. وقبل هذه القصة رقم ١٠٨، التي أطلق عليها عنوان موح وهو "الاختيار"، تُبرز أزمة "وزن" هذه المادة في السوق علاقةَ التضاد مع الرجل الذي يحمل شيئًا "خفيفًا في وزنه لكنه غال في ثمنه"(٣٤). ويصبح الراوي منتشيًا بست الحسن لدرجة "أنني نهضت لأتبعها مخلفا ورائي العَقل والإرادة وأسباب رزقي"(٣٥).

لا يحتل الطفل – كما سلفت الإشارة – الديناميات الفراغية على سطح الصفحة فحسب، لكنه جزء من حركة الصور المتحركة التي تعمل خلال كل من توسع وجزء من التشظي، لكنه أيضًا نوع موجز من الوعي بتفاهته لاسيما "دعاء". وبالتالي فإنها تؤدي إلى الصورة المصغرة عند حد موضع التأرجح. وتعتمل إيماءات الطفل التي تشبه الدوامة ضمن استطرادات العمل المطبوع؛ ومن ثمَّ تشكل نوعًا من الالتفاف حول العديد من النقاط التأملية، مثل السوق والكهف، ومقدمات الشيخ الصوفية إلى جانب الرغبة في استعادة براءة الطفولة المفقودة، وذكريات محزنة ذات علاقات خطرة بالرغبة. كل ذلك جدل ساخن من أجل هذا الطفل. يُحْجِم محفوظ نحو نقد الإسراع إلى الهروب من العالم عندما قال الحارس على الباب "إنها لا ترحب بمن يجيئون إليها هاجرين عملهم في السوق". ويظهر التوازن الحساس الذي لابد من الحفاظ عليه بطريقة بهلوانية في آخر قصة بل في القصة النهائية في النص ككل وهي "الفرج". إن ذلك الإحساس بعدم الانتهاء وعدم اليقين عند "شخصية" هذه الزمكانية هو ما يسبب الإحباط الدائم "كما سمعته الرؤية الداخلية"؛ ويتركنا هذا مرتبكين كقراء. فكلما قوَّض الراوي المتحدث بضمير المتكلم هذا المفهوم عن "الأنا" الذي نتمسك به، أصبح القارئ أكثر إجبارًا على التمسك بأي شيء يمكن تتبعه كشيء شبيه بظاهرة ملموسة على الأقل.

لكن وبعيدًا عن الروابط بين الأقسام، فإن أقسامًا بعينها تمنحنا أيضًا نكهة أكثر وضوحًا لهذه الكتلة التي اندمج فيها العمل الطباعي ككل. ويبدأ فهمنا للزمكانية يتخذ بطريقة أو بأخرى الشكل الكامل للكتاب ويفترض قالبًا على الصفحة، تشكيلات تدريجية وصولاً إلى "الشكل". فإذا نظرنا إلى أوضح بصمة لهذا في القسم الأول "دعاء"، يبدو أن "الكتلة" الباختينية تقيم طبقات غزلية داخل فضاء الالتباس، ودائمًا ما تكون منطقة "الفوضى" الحوارية والصحوة "ممتزجتين" إلى حد ما معًا. ويُعْرَض هنا النصان الإنجليزي والعربي كاملين:

A Prayer

I was less than seven years old when I said a prayer for the revolution.

One morning I went to my primary school, escorted by the maid. I walked like someone being led off to prison. In my hand was a copybook , in my eyes a look of dejection, in my heart a longing for anarchy. The cold air stung my half-naked legs below my shorts. We found the school closed, with the janitor saying in a sentorian voice, "Because of the demonstrations there will again be no school today.

A wave of joy flowed over me and swept me to the shores of happiness.

From the depths of my heart I prayed to God that the revolution might last forever.

مثال ١

دعـــــاء

دعوت للثورة وأنا بون السابعة .
ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروســـا بالخادمة . سرت كمن يساق إلى سجن ، بيدي كراسة وفي عيني كآبة ، وفي قلبي حنين للفوضى ، والهواء البارد يلسع ساقي شبه العاريتين تحت بنطلوني القصير.
وجدنا المدرسة مغلقة ، والفراش يقول بصوت جهير:
- بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضا .
غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السـعادة
ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد!

مثال ٢

ما يظهر بوضوح في كل من النص العربي والإنجليزي العناوين التي تبدأ في كل نص. يضم كل منهما بثقة كبيرة رسالة معينة في حد ذاتها، لكن ارتباطه المباشر بالأقسام الأخرى يدل دلالة ضمنية على نوع من "الارتباط" الحواري الخفي خلال الفضاء الفارغ في المقطع. يمكننا هنا تمييز نوع من النمط المؤثر من أنماط الحكي التي يبدو أنها ستفضي بنا من قسم إلى آخر. نوع من نمط إيقاعي مهدئ، يدور حلزونيًا في عملية إعادة تشكيل متماسكة للذات طوال طريقها الملتف خلال النص الدفين المطبوع. وتخلق أنماط الحكي ذلك النوع من الإيقاع المتوحد معها. ووفقا لجينيت، هناك أربعة أنماط هي "الحذف" و"الوقف" و"المشهد" و"الملخص"[٣٦].

إذا ألقينا نظرة على المتن الفعلي للعمل المطبوع، فإنه يمكننا الربط بين الحكي والعمل المطبوع. في كل من المثال العربي (مثال ٢) والمثال الإنجليزي (مثال ١) هناك مقدمة عظيمة يدل عليها "العنوان" الذي يقدم إيماءة شاملة تؤدي بنا إلى القسم التالي. فالجملة "دعوت للثورة وأنا بون السابعة" تصبح "وقفًا" و"مشهدًا" معًا بحيث تمهد للعرض — إن جاز التعبير — لكنها تعني أيضًا توقف السرد واستمرارية الزمن مكثفًا ضمن جملة طويلة واحدة. ويبدو أن الرابطة بين الأقسام الخاصة بالزمن الاسترجاعي الذي يمتد لمدة طويلة وصولاً إلى زمن طفل و"حاضر" السرد ضمن مثل هذا العمل المطبوع الانسيابي، يبدو أنها تبالغ في التفاهة بدرجة متزايدة إلى "امتداد" أكبر. إنها تشير أيضًا إلى حكي لم "يبدأ" بالضرورة لكنه استمر من خيط سابق من الحكي.

الفضاء الفارغ بين هذا والفقرة التالية مظهرٌ لانقطاع ما في الفكر يعزو إلى قفز خيط حواري إلى الفقرة التالية. ويظهر الأخير كبدايات "لمتن" رئيسي — إن جاز التعبير — وهو ما يشبه طباعة مثل الطوب المنحوت في "بين القصرين"، لكنه هذه المرة يضفي طابعًا شخصيًا على ذهاب الطفل إلى المدرسة مستخدما السرد بضمير المتكلم من خلال "الملخص". يتباطأ الزمن لكن السرد يستمر ليلمح إلى اندفاع ما نحو المشهد التالي. ويشير العمل المطبوع إلى الاحتواء في جملته الوصفية التدريجية

مع خط فاصل أكثر انسيابية ومشدود لكنه يتضاد بصريًا مع الجملة الأقل سمكًا التي تسبقها. وتقدم الكتلة الأكبر خلفية متناقضة مع التفاعلات المادية المؤثرة معًا.

تتصاعد قوة الدفع ببطء نحو القسم التالي الذي يعمل بمثابة "حذف" حيث يبدو أن السرد والزمن قد وصلا إلى نقطة سكون مؤثرة بعينها. عبرت عنها وإن كانت جذبت الانتباه في الجملة الأقصر والمكثفة بشكل شديد الإيجاز "غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السعادة" ثم وصلت إلى ذروة "ملخص" في الجملة الأخيرة "ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد". وهنا جملة أطول وأقل سمكًا جاءت بعد سابقتها لتعطي تأثيرًا لاحقًا مستمرًا لنهاية القصة. وَرَدَت عناوين لمختلف المقاطع كمحاولة لتجميع نوع من "المتن" أو "الشكل" في هذه القصة الأولى. ثمة تفاعل مفسد بعينه يبدو أنه تسرب إلى السطح في العمل المطبوع وهو الآن يعلن أن نوعًا من الحوارية المادية قد بدأت تتكون. ما أطلق عليه اسم "الرأس" أو "الرقبة" و"الجسم الرئيسي"، والانحدار نحو النهاية كنوع من "الساقين" ليس محددًا، لاسيما البند الأخير. لكن ما نحتاج إلى تأكيده هي "الوظائف الجسدية" لكل جزء من العمل المطبوع والذي يعكس حوارية مادية مؤثرة.

يعطينا كل من ديلوز وجاتاري صورة شائقة إلى جانب العوامل المادية الموجودة بالطباعة، وهي ما أطلق عليه اسم "جسد بغير أعضاء". وتعتمد قضية تحديد أماكن أعضاء القصة التي نوقشت سلفًا على كيفية عدم وصولنا على نحو مثير إلى جسد بغير أعضاء، "إنك تحققها على الدوام، إنها حد"[٣٧]، جسد بغير أعضاء هو نقطة التدفق. من خلالها فقط "تمر الحدة وتنتشر... إنها تنتجها وتوزعها في "فضاء" مكثف في حد ذاته، لكن يعوزه التوسع"[٣٨]. من الناحية المحورية، إنه ليس مجرد "فضاء وليس كذلك في الفضاء، لكنه مادة تشغل الفضـــاء بدرجة معينة"[٣٩]. إن دمج هذه "الأعضاء" العاملة بالجسم في "دعاء" — حتى عندما يستطرد الطفل داخلها — يعني أن "جسدًا بغير أعضاء ليس على الإطلاق النقيض من الأعضاء، وليست الأعضاء أعداء له. ولكن العدو هو الكائن الحي. جسد بغير أعضاء ليس نقيضًا للعضو، لكن لذلك التنظيم من الأعضاء المعروف باسم الكائن الحي"[٤٠]. ومن ثم "التنظيم العضوي للأعضاء" كما يطلق عليها. إنها نوع من الفتشية المقيدة التي تستقر فيها الحملقة الأدبية في كل من أجزاء القصة أثناء عملية الكشف التقليدي التي تقوم بها لتجعل الزمكانية السردية مفعمة بنوع من الجو الفتشي

من المثير أكثر كيفية عرض النصين العربي والإنجليزي لنمط مشابه على الصفحة البيضاء مما يشير إلى أنه من المؤكد ومع وصولنا إلى آخر نص لمحفوظ، دمجت حركة الزمكانية في النهاية قدرًا أكبر من المجموعة النصية لتبرز التغيرات الأكبر في الحركة من خلال تغيرات اللغة. ومن ثم من الممكن أن يُسْرَد كل "عضو" ليس كوحدة محددة في ذاته، ولكن كتدفقات وإيماءات ضمن جسد بغير أعضاء؛ وهذا يعني أن الكل المطبوع يوجد ككائن حي على مستوى واحد من التنظيم وبالتالي "كظاهرة تراكم وتجلط وترسيب"[٤١]. بالطبع لابد أن يأخذ دمج جسد بغير أعضاء بالنسبة للزمكانية في الاعتبار بحيث كيف يمكن لهذه الأجزاء الدقيقة العاملة من الكائن الحي / التشكل المطبوع أن تبدو كنوع من التدفق، "الرأس" أو "الجسم الرئيسي" لا توجد ككيانات مصمتة في حد ذاتها، لكنها في ذاتها طبقات من التدفق داخل جسد بغير أعضاء. تتميز القصة الأولى "دعاء" وبوضوح بصدى شخصية الطفل النموذجية الأولى، إنها "الولادة" التي بدأت منها الزمكانية ببطء في الانفصال عن "الأنا" (ومن ثم استخدام منظور ضمير المتكلم) حتى عندما وصلت تمتمات شخصية كمال إلى هذا القسم الأول استطردت خلال بقية القصص. تصبح هذه "الأنا" غارقة / مغمورة تمامًا داخل ملل المجتمع اليومي، ولابد أن تدرك من جديد بنوع من "المعنى الملموس"؛ ومن ثم "الإدراك" الطباعي الذي يعبر عن صورة عاطفية تدل على الحنين إلى الماضي.

يبدو أن مختلف "الأعضاء" التي حاولت تحديدها تعمل معًا مثل ذلك التشظي الذي يصبح الوضع التساؤلي حتى في حالة انفصالها. ويمكنها أن توجد في المراوغة الدائمة التي توجد مرتبطة بالفضاء الفارغ. إن دور القارئ في التشكيل وإعادة التشكيل الدائم هو تحديدًا ما يسمح لنا برؤية هذا الجسم المادي "المراوغ"، وبالطبع مرة أخرى في حالة اللغة العربية تكون الحركة من اليسار إلى اليمين في عملية القراءة. لكن حتى ومع هذا، يصحب انتشار مشابه على الصفحة الكشف عن فن الحكي. ويبدو أن هناك كشفًا مشابهًا يصحب اللغة العربية والإنجليزية التي تلمح أيضًا إلى حركة مشابهة لمجموعة الأعمال التي دمجت فروق اللغة.

لكن ما ينبغي إلقاء الضوء عليه هو كيفية اتصال "الجسم" العامل بالجسم الصغير في القصة الذي يذهب إلى المدرسة ومن ثم الطفل. والاختلاف لدى كمال الصغير في "بين القصرين" في دوره الصغير على هامش الظاهرة، لكن هناك إحساسا مشابها من الفوضوية يكمن داخله، تماما مثل "الأنا" في "الأصداء" في رغبته في الدمار. إنه مثال آخر على كيفية "حك" نتاج الطفل في القصة لنفسه من خلال المجموعة المادية الأكبر لكنها تمتد مرة أخرى على سطح الصفحة نفسها. ولكن هذه المرة برزت "الأنا" من بين "الأنوات" الأخرى — كجزء من تلك "الشخصية" الميزة للزمكانية — كجزء من العمل المطبوع لتذوب في النص. إنها تميز مسارًا بطيئًا وشاملاً ويقظًا خلال الفضاء الفارغ، قولبة، وتشكيل وتشابك معًا كصائغ محول للقالب، الذي ينطبق ببطء على كل قالب. لكن بالعودة إلى جسد بغير أعضاء، فإنها تعني أيضًا أن العمل المطبوع نوع من "الحقيقة الجامدة حيث الترسبات الخفية، والتجمدات، واللفات، والارتدادات التي تؤلف الكائن الحي — وأيضا مغزى وذات — حد"[٤٢]. يعمل اندماج "وصول" الزمكانية عبر الصفحة المطبوعة إلى جانب الجسم كنوع من الكائن الحي العامل المليء بالتسربات والثقوب والأشياء المتناثرة التي تم إصلاحها. والتدفقات الداخلية / التدفقات الخارجية — على المساعدة في التوسع في "زمكانية الطفولة" وتفاعلها عبر المستويات التي من خلالها قد لا يكون العضو الذي يطلق عليه "الطفل" ملائمًا بشكل تام. إنها تسمح لنا بتقدير الانشغال الفتشي الذي بدا الآن في الانتشار خلال العمل المطبوع بحيث تمثل شتى "النتوءات" و"الانحناءات" أيضًا نوعًا من التقارب الحاد "لجزء" معين.

يبرز مثال نمطي آخر في قصة "المرح". وتظهر النسخة العربية والإنجليزية بعضًا من الفروق الأكبر.

Exuberance

She looked at me with dull, lackluster eyes. The look expressed the bitterest suffering, yet the tongue was impotent.

I was visiting her in her illness. The room was empty.

Her skin was flabby. The bones stieking out.

Every corner was redolent of death.

O woman of unforgettable merrymaking.

My childhood was furnished with your delightful merrymaking.

No fault was found in you other than that you were immoderately exuberant.

Yes indeed. Immoderately exuberant.

مثال رقم ٣

المرح

نظرت إلي بعينين باهتتين ذابلتين . النظرة
تشكو مر الشكوى وتريد أن تبوح ولكن
اللسان عاجز.
كنت أعودها والحجرة خالية.
الجلد متهرئ والعظام بارزة والأركان تفوح
منها رائحة الموت .
يا صاحبة المداعبات التي لا تنسى .
طفولتي عامرة بمداعباتك اللطيفة .
لم يكن يعيبك إلا الإغراق في المرح .
أي نعم .. الإغراق في المرح.

مثال رقم ٤

يمتد النص المطبوع في النسخة الإنجليزية (مثال ٣) أفقيًا بحيث تعكس عملية القراءة في انسيابيتها اللسان "العاجز"، الذي يمكن أن يمتد إلى حد ما. إنها الانسيابية حتى في العربية (مثال ٤) التي تعود إلى النص المطبوع وتصقله ببطه حتى عندما تندفع الذاكرة قُدُمًا حتى نصل إلى السطر الأخير "أي نعم ... الإغراق في المرح". وبالمثل يتكثف النص الإنجليزي فجأة رأسيًا كما يظهر في الشكل. يبدأ شكل رقيق في الظهور على هذا الجانب من خلال "الخط الفاصل المنحنى والطروب بخط مخلص ومستقيم على طول الخط الآخر، وعندما يعلق الراوي أنه في "في طفولتي عامرة بمداعباتك اللطيفة"، فإننا نؤخذ إلى الماضي رغم أن "الذاكرة" في حد ذاتها تشيع بمثل هذا السكون، لدرجة أن هوية هذا الراوي تصبح موضع تساؤل. ويأتي الإغراء في ربطها بذاكرة الطفولة في "دعاء" لكن هذه الهوية الكاملة تشيع في الكثير من الهويات باعتبارها أزيزًا غريبًا للشخصية التي اتخذت دينامية النص الكاملة بحيث تغدو لحظات سكون مثل هذه محزنة للغاية. لكن التلميحات الأمومية الواضحة للنساء ذوات الجلد المهترئ "الذي تفوح منه رائحة" الموت تقف في تضاد معادل لدينامية الطفل / البالغ الأكبر سنًا التي تشد عاطفة النساء المتذبذبة مثل جليلة وزنوبة أو زبيدة في "الثلاثية" أو على الجانب المقلوب من عيني أمينة "الكئيبتين والباهتتين" والمعبرتين.

يعبر هذا القسم كله الحزين ذو الحنين إلى الماضي، المشبع بشكل فاضح لكنه أمومي بصورة قمعية تعبيرًا جيدًا عن لعب الإيماءات المتضادة. يبدأ انعكاس الطفولة بذلك الاندفاع الشهواني قليلاً بعد الجزء الأكثر "استقامة" قبله، ويصحبه "جسم" تتخلله المزيد من السطور مقارنة "بالجسم" الأول في البداية. والتأثير هو التفكيك التدريجي لذكرى الطفولة مثل الفقاعات الصغيرة

حتى نصل إلى الجملة الأخيرة تقريبًا. ومع شيوع المزيد من الفضاءات الفارغة، فإن ذلك يعني أيضًا أن كلمات "الفعل" و"الإغراق" تخترقها عن طريق إبعاد الطريق عن الجملة لكنها تستأنف مرة أخرى، "منحنيات" أصغر تهبط "بالتذبذب" الأكبر لدى النساء "المرحات".

تبرز هذه الإيماءة المتضادة المنحنيات الرقيقة للآخر، لكنها تلمح إلى لعب شتى القوى التي تنتشر خلال سطح العمل المطبوع فيما وراء الخطوط الفاصلة. كما تظهر تعارضًا أيضًا بين تذبذب نساء "المداعبات" وبين الجلد "المهترئ" للنساء العجائز الآن. الجانب المنحني من هذه الفقرة مجعد ومغضن للغاية، يتضاد عنفوان الشباب المستقيم في الجانب الآخر من القصة مع نعومة كبر السن على هذا الجانب "المهترئ / المنحني" والعكس بالعكس مثلما تعتمد اللغة العربية من اليسار إلى اليمين الخط المستقيم بمثابة حملقة بصرية عبر الفرح الأكثر حسية في الجانب المقابل. كما تلمح هنا أيضًا إلى تعديل للقوى التي تخطط بعناية إلى أي مدى سوف تمتد في الفضاء الفارغ. إن ما يخلق إحساسًا بعدم ملاءمة الزمن هو الشعور بكبر السن الذي ينعكس بدوره على المرح الشاب المليء بالمخاطر، إنه الوضع التقابلي للطفل والبالغ الذي أصبح أكثر رقة في ثباته.

بعد هذا المقطع الأول تندفع "الشخصية" المحدودة فجأة إلى الخارج مرة أخرى ويحتفي الراوي الغامض إلى حد ما بهذه المرأة – كما يظهر في الشكل – بنوع من الإطراء أو المديح الشهواني. هنا تسرف الحركة ثم تتصاعد قوة الدفع، ثم تنخفض نبرة السرد تدريجيًا وبشكل مميز، وهو ما يبدأ أيضًا في التكثيف ببطء مع السطر الأخير المنتصر "نعم سيدتي إنك مفرطة في المرح". إنه خجل الشباب من خلال عدسة الحنين الناضج إلى الماضي، كوسيط للمزج بين كبر السن من جهة والطفل من جهة أخرى. لكن النص العربي يظهر حركة أكثر تدريجية تضيق ببطء نطاق العمل المطبوع ككل؛ ومن ثم تهدف سرعة القصة هنا إلى الركون إلى اللحظة التأملية الأخيرة للحنين إلى الماضي. إن رؤيتنا في النص العربي في شقها التدريجي تعزز "الفجوة" المفاجأة في المنتصف، التي تفصله إلى "جسمين" متمايزين مقارنة "بالأجسام" الثلاثة في النص الإنجليزي. تنجح هذه "الفجوة" في الشق العام "للجسم" الكلي كنوع من الحملقة الممتدة المباشرة على الكل ثم نموه إلى الخارج فجأة.

لقد نجح بالتأكيد إلى حد ما في جذب الانتباه إلى سرعة الحنين إلى الماضي بالقصة بشكل أكثر إيقاعية من النص الإنجليزي كإسراف في التعبير على الصفحة. من المؤكد أن النص الإنجليزي أكثر التزامًا في عرضه لكل من "الأجسام" بصورة أكثر توازنًا إلى جانب مختلف مظاهر الزيادة التي تفترض نوعًا من الاتساق مع النص العربي.

لكن محفوظ يضع بذكاء ذاكرة الطفل مباشرة بعد عبارة "يا صاحبة المداعبات التي لا تنسى" نحو نهاية "الجسم" الثاني عندما نتوقع أن يبدأ هذا بمقطع جديد إن جاز التعبير. وهنا يبدأ اللوم الكبير بطريقة أو بأخرى. لذا فإنها ترتبط في عدم تقليديتها بين "الجسم" الثاني والثالث من جهة وذاكرة الطفولة التي تصحب "تنهيدة" أكثر اندفاعًا إلى الماضي إلى حد ما. بشكل أو بآخر يمكننا القول إن لدينا تصاعدين اثنين، الأول بخصوص "حاضر" حالة المرأة الأكبر سنًا والثاني يتوجه نحو ذاكرة النساء المرحات. تشغل الطفولة وجهي العملة الواحدة والناحية المقلوبة إلى حد ما من الصفحة.

بمعنى أو بآخر، يشغل البناء التراكمي عملية استرجاع الماضي حتى عندما تشغل مجال فضاء الزمكانية الذي يندفع نحو قرار القصص الشجاع. غير أن سرعة النص الإنجليزي اصطدمت بالعمل المطبوع في توسعه، وانحناءاته وتحولاته إلى الداخل، ثم خروجه مرة أخرى. هنا ومرة أخرى يمكننا أن نطلق اسم نوع من "الرأس" / العنوان، ثم نوع من الكتف الذي ينحني بشكل شهواني "إلى الداخل" ثم ينحني إلى الخارج حتى نصل إلى الشكل النهائي والمدهش، إنه شكل

حيث يبدو الشق البطيء للنص العربي أكثر يقظة بصرية للحركات المادية للذاكرة في القصة التي بين أيدينا. ومن الحتمي أن يتأثر القارئ بمثل هذه المنحنيات المتعددة التي تمثل نوعًا من الامتداد "الممتلئ" خلال الصفحة والانحناء إلى الخارج ثم إلى الداخل يمثل الخلفية الكلاسيكية كنوع من الصور المتحركة المؤثرة التي تندمج مع الفضاء الفارغ وتثير نتاج القصة الفعلية ذاتها. حكيٌ بهذه الطبيعة في تقديره لسرعة قوة الدفع وتصاعدها هو أيضًا إيماءة مادية بشكل كلاسيكي لا تخلو من نبض هذا الشكل الفني المادي الذي يعمل على مستوى الحاكي والقارئ الذي يشارك في عملية الصياغة وإعادة الصياغة المستمرة للقصة. هذه الأجزاء متيقظة دائمًا لهذه التضمينات حتى عند قدرتها على إدراك الفرق بينها وبين بعضها البعض. هذا هو الجسم الغائب، "البعيد" عن الوجود، ومن ثم يُشْتَمُّ حضوره إلى حد ما، يشد الزمكانية ويجذبها وكما وضحت من قبل، ومن بين هذا لا يتذبذب نتاج الطفل "المنفصل" منذ البداية في "دعاء" ضمن القصص فحسب، بل خلالها أيضا.

سأعطي مثالا موجزًا وأخيرًا عن كيفية التعبير عن الدينامية الطباعية. ترتبط قصص بعينها مع بعضها البعض بخيوط دقيقة لكن مشبوكة بعناية تشير إلى حوار يعمل "بينها". انعكست حياة الشيخ في قسم معين أطلق عليه عنوان "المطارد" حيث يبدأ قصته "هو يطاردني من المهد إلى اللحد" ذلك هو الحب". أوضحت القسم ككل من (مثال ٥) كما هو في النص الإنجليزي و(مثال ٦) في النص العربي. لكن "الرأس" / "الوجه"، "المطارد" الذي يدعي جملة البداية هذه كجملة طولية يرضيها الوقف، ثم كلمة "الحب" يشبك هذه الجملة بصورة مشخصة خلال الصفحة.

من هذا يبدأ نوع من علاقة حب لعوب تتباهي بنفسها قطرة قطرة خلال الصفحة إلى جانب تصفح القارئ المغري. تميز هذه العلاقة علامة تعمل بينهما كنوع من الستار الفاصل الذي يمهد الطريق من خلال الصفحة إلى "المشهد" التالي. تعبر المرأة الغامضة عن إيماءة رمزية للمرح الصوفي الذي يحض الرجال على الارتماء في أحضان عشقها. كلاهما يتجه نحو نقطة ثبات من خلال كل من الحاكي والطباعة، لكن من المؤكد أن النص الإنجليزي يتخذ "مباشرة" في التعبير أكبر من النص العربي ويستثمرها بمعنى اختزالها عند عرضها.

The Pursuer

Sheikh abd-Rabbih al-Ta'ih said:
It pursues me from the cradle to the grave: love.

The Winner

Sheikh abd-Rabbih al-Ta'ih said:
It became generally known in the quarter that the beautiful woman would give herself to the winner. The young men dedicated themselves wholeheartedly to the contest. The winner went off to the woman intoxicated with happiness, staggering with exhaustion. At her feet he threw himself down, wedded to passion, a prey to fatigue. He went on gazing happily at her until overcome by drowsiness.

The Abyss

Sheikh abd-Rabbih al-Ta'ih said:

The reception room has seen even me, as I waited, hoping for success.

The father enters, dignified and lovable, but cautioning against fetters and consequences.

An inner voice called to me to make my escape.

Then she comes, tripping along bashfully, and I fall into the abyss.

مثال رقم ٥

المطارد

قال الشيخ عبد ربه التائه:

هو يطاردني من المهد إلى اللحد ، ذلك هو الحب.

الفائز

قال الشيخ عبد ربه التائه:

ذاع في الحارة أن المرأة الجميلة ستهب نفسها للفائز . وانهمك الشباب في السباق بلا هوادة ، ومضى الفائز إلى المرأة ثملا بالسعادة مترنحا بالإرهاق .

وعند قدميها تهاوى قرينا للوجد فريسة للتعب . وظل يرنو إليها في طمأنينة حتى لعب النعاس بأجفانه.

الهاوية

قال الشيخ عبد ربه التائه:

حتى أنا شهدتني حجرة الاستقبال وأنا أنتظر راجيا التوفيق.

ويدخل الأب وقورا ودودا ، ولكنه ينذر بالقيود والعواقب .

ودعاني صوت باطني إلى الهرب .

ثم تجيء هي متعثرة في الحياء فأسقط في الهاوية .

مثال رقم ٦

لكننا في النص العربي (مثال ٦) نرى فرقًا أكبر بمعنى أن هناك قدرًا أقل من هذا النتاج العظيم معبرًا عن الحكي. يبين ذلك عدم استخدام علامات في المنتصف، ولكنه يقسم هذا المقطع

الكامل إلى ثلاث قصص تلمح هذه المرة إلى أن الزمكانية تتحرك داخل القصص وفيما بينها تمامًا كما لو كانت ليست بحاجة إلى مواضع علامات معينة على الطريق لتحاول أن تعطيها نكهة قصة. وبالتالي تبدو الحركة من النص العربي إلي الإنجليزي مشتملة أيضًا على نتاج حركة حوارية متسقة مع الوسائل التي يمكن من خلالها إضافة نكهة إضافية إلى نقاط رئيسية معينة، وفي هذه الحالة أعني التشابك التدريجي للقصص الثلاث من خلال استخدام العلامات بدلاً من العنوان في النص الإنجليزي. إنها تمكن الزمكانية من الاندماج حتى في محاولاتها لتنبيهنا إلى الحركة المعقدة من قصة إلى أخرى. هنا نستطيع أن ندمج الطفل داخل هذا، الذي يشكل جزءًا من تنبيه — إن جاز التعبير — لفن الحكي حتى في حالة إدماجه لها.

يتخذ العمل المطبوع في كل من النص العربي والإنجليزي في الجزء الثاني من "المقاطع" الثلاثة شكل فقرة مصقولة بعناية؛ تصف "مشهد" السباق الذي سيفوز بقلب المرأة الغامضة. يمهد الشيخ للعرض الذي يصف المشهد من خلال جمل متراصة أكثر انتظامًا تصف الرجال الذين "لعب النعاس بأجفانهم". غير أن هذا الشكل المصقول المستقيم لا يخلو من وظيفة أيضًا، فيبدو أنه يحاكي تصاعد القصة حتى الهبوط الأخير كما في "بين القصرين" ولكن ضمن اللعب الأصغر من جانب من يقوم بالحكي هنا، فإنه يعبر بشكل كلاسيكي عن شكل محمي استراتيجيًا سيتعرض بكل تأكيد — ونحن نعلم ذلك — للانفجار. هذا بالطبع ما حدث لكن النص العربي يلمح إلى محتواه بصورة أكبر، من خلال عدد أكبر من التقسيمات الجامدة بين كل مقطع. ويعبر العمل المطبوع عن المعنى المدوي "لنهاية" ما ضمن القصة نفسها.

هذا يعني أننا وبعد الفاصل يلاحقنا هذا المطارد للحب، فالشيخ الذي ينجح مع السيدة الغامضة من بين كل المتنافسين على طلب يدها، نراه يسقط "في الهاوية"(٤٣). هنا ومرة أخرى يرشدنا الحاكي أثناء صقله لشكل مثير للذكريات ببطء. وفي شكل تقليدي للجمهور المستعد والمتعطش هناك مقدمة كبيرة تتميز بعنوان، هذا هو "رأس" الملامح المباشرة التي تضيء تلك اللمسة القاتلة من الافتتان. إنها تصب كلمات الشيخ عن الحب من خلال عمل مطبوع قليل السمك للغاية، ومنتشر خلال الفضاء الفارغ، لكن يبدو أنه يشير مرة أخرى إلى وضوح تافه. التيمة الرئيسية هنا هي الحب المحتضن عند نهاية الجملة التي تسمح لنا عن طريق قالب الطباعة أن نستقر على الكلمة كنوع من التأكيد على التلخيص. هذا المشهد التالي هو الذي يستنفر معنى كلمة الحب "كجسم" رئيسي. رغم أنه يبدو عشوائيًا وغير خطي بما يكفي، هناك تذبذب مصقول معين منعكس على سرعة إيقاع السرد، أي مطاردة الشيخ للحب. لكن حينما نصل إلى المشهد الثالث يبدأ هذا الجسم الرئيسي في زفر "نَفَس" أكثر — إن جاز التعبير. وتنعكس حدة المطاردة في المشهد السابق في العمل المطبوع الأكثر تكثيفًا وشدة الذي بدأ يعبر عن غضب الشيخ المرح والصاخب والذي ينتظر جائزته بفارغ الصبر.

هذا العمل المطبوع الآن مزيج بين المشهدين الأول والثاني في النص العربي والإنجليزي ليس فقط من ناحية القصة نفسها، بل من ناحية شكلها الخارجي أيضًا، مزيج ما بين تذبذب معين وانضباط في ذلك الوقت. وتعكس كلمات الشيخ الآن على نحو متزايد صوفية مادية إلى حد ما تنعكس على العمل المطبوع. يلتف الخط الفاصل أكثر انحناءً وتذبذبًا ليشير إلى المرح والصخب ومن ثم إلى التصاعد التدريجي. لدينا هنا تتابع لسطور أقل سمكًا وأقصر ، شبيهة بالمشهد الأول، لكنها الآن متراصة الواحد تلو الآخر باعتبارها نوعًا من المقدمة الشبيهة بالموكب التي تقدم إيقاعًا. ويبدو انفعال تلك الزمكانية متشابكًا بشدة مع هذا الغضب الصوفي، فحدة الجو تجعل "الامتلاء" دائمًا في حالة انتشاء.

من ناحية الطباعة، يظهر الجهد الذي يبذله الشيخ في شكل مرح وصاخب، للوصول إلى حالة من النقاء، ثم المطالبة بها مرة أخرى في براءة الطفولة المفقودة. وكما سبقت الإشارة، فقد الشيخ "التائه"، وهج طفل "ولد" ثم تحامق منذ سبعين سنة، وهذه المطاردة التي تتخذ طرقًا عديدة ضمن القصة والزي المادي للعمل المطبوع. يشكل الطفل جزءًا من ذلك الغطاء الحواري إلى حد ما من الزمكانية التي تندفع وتنطلق خلال مختلف الأقسام. يبدو أن الطفل يتبع نمطًا مشابهًا في النص العربي والإنجليزي من الكشف عن رغبة الشيخ في الحب التي تلمح إلى الشدة المستمرة للبحث بعناية وفطنة ليبدع تفسيرًا مماثلاً خلال الصفحة. إنه "حب" وبحث يشكل وعيًا مشابهًا لطفل "يعي"، ويتأكد عن عَمْدٍ أنه مقنَّعٌ في لعبة الحضور / الغياب.

ما تبينه الرموز في الترجمة الإنجليزية التي تقسم النص أيضًا هو مدى قدرة الحوارية المادية على الربط بنجاح بين مختلف جوانب النص، لكنها تعمل "بينها" من خلال الفضاء الفارغ بطريقة تبين كيف "في بعض الأحيان وعلى النقيض، بدلاً من أن تلتحم الكلمات مع بعضها البعض، فإنها تفقد صلاتها الحميمة"[٤٤]. لكن في الحقيقة فإن النص العربي — كما ذكرت سلفًا — لا يستخدم هذا لكنه يحافظ على تسلسل أحداث القصة بالتتابع، وهذا يعني أن هذا الموضوع يعمل بين القصص الفعلية لكنه يمتد إلى النص الإنجليزي عن طريق القطع والدمج بشكل أكبر. ويشير هذا إلى عمليات الفضاء الفارغ السري حيث يلتف هذا الوعي خلال الفضاء الفارغ، لكنه قادر أيضًا على الافتراض بوجود جسم بصري ما، يبرز إلى الداخل ثم يبرز إلى الخارج.

حاولت حتى الآن أن أوضح كيف تطلب حياة محفوظ الكاملة، و"مجموعة" أعماله الكاملة حين ينظر إليها بوصفها تعبيرا إجرائيا على الدوام بطرق جديدة يعبر فيها هذا التعبير عن نفسه. لكني أوضحت أيضًا أن شكل السرد المتشظي والمتناص ككل يتطلب توسعًا في الطريقة التي تُفهَم بها الزمكانية. يحرص جابر عصفور على الابتعاد عن التقسيم الذي يتخلل تفسير أعمال محفوظ من خلال عدد من "مراحل" التطوير. وبدلاً من ذلك لابد لنا "أن نفهم مجموعة من العلاقات التي تؤدي بنا إلى "وحدة حية" من نظام يتميز بالاضطراب بدلاً من السكون"[٤٥]. وبهذه الطريقة "تبرز الوحدة ليس بوصفها مجموع الأجزاء بل بوصفها نتيجة للعلاقات مجتمعة، بين عناصر نص واحد وبين عناصر في كل النصوص"[٤٦]. ويبرز "التناص الدينامي" — كما عبر عنه صبري حافظ الذي يفحص أكثر "زمكانية التناص"[٤٧] ككل مؤثر، وأيضًا الزمكانية السردية داخل كل نص. تتآكل التغيرات داخل تغيرات أخرى وتتسبب في ذلك "المرح والصخب"[٤٨] المحوري، والضروري "للقطيعة مع التقليد الراسخ بغرض توضيح أساس كل منهما"[٤٩]. لا تستطيع الزمكانية فقط الانسحاب الجمعي دون الانسحاب على حدة أيضًا، وبهذه الطريقة تتكشف طرق جديدة من البحث، طرق جديدة يمكن من خلالها دمج ديناميه أكثر مادية وبصرية مع الزمكانية وكل أشكال التعبير القصصي.

الهوامش :

(1) Naguib Mahfouz, Naguib Mahfouz at Sidi Gaber: Reflections of a Nobel Laureate, 1994-2001, From Conversations with Mohamed Salmawy, (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), p. 59

(٢) هذا المقال مستقىً من رسالة أكبر تعالج زمكانية باختين إلى جانب أعمال أدبية معينة أخرى. ومن خلال ذلك عالجت مع أطلق عليه "زمكانية الطفولة" والعلاقات المتبادلة بين الشكل السردي والنصي من خلال عدد من النصوص المختلفة. كما ناقشت أيضًا "الكتاب" و"النص" في إطار أوسع ومن خلال نظريات باختين الأوسع.

(3) Naguib Mahfouz, Echoes of An Autobiography, (New York: Doubleday, 1997), trans. Denys Johnson-Davies. This particular translation shall be used. The Arabic translation of

Echoes of An Autobiography used in this study will be A.sda' al-sirah al-dhatiyah, (al-Qahirah: Dar Mi.sr, 1995).

لاحظ أنني سوف أستعمل الهجاء المختلف اختلافًا طفيفًا من ترجمة دينيس جونسون-ديفيز. "أصداء السيرة الذاتية"، وليست تلك الترجمة التي استخدمتها "الأهرام".

(٤) Roger Allen, "Autobiography and Memory: Mahfuz's Asda' al-sira al-dhatiyya" in Robin Ostle et.al., Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature, (London: Saqi Books, 1998), p.215.

(٥) Ibid., p.216.

(٦) M.M Bakhtin,"Forms of Time and Chronotope in the Novel," in The Dialogical Imagination: Four Essays, Michael Holquist (ed.), trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin: University of Texas, 1981), p. 250.

لاحظ أنني سوف أستخدم بوجه عام كتاب "الخيال الحواري" باعتباره المرجع الأساسي خلال هذه الدراسة للإشارة إلى مجموعة المقالات العامة في هذا الكتاب.

(٧) Ibid., p.251.

(٨) أستخدم هذا في إشارة عامة إلى الطرق التي يخطر فيها "الشكل" الزمكاني إلى أن يصبح "مسحوبًا" بصورة أكثر مادية كما هو الحال وبصور شتى، وليس على هيئة ملخص للأنماط التي تتضمن في الأعمال الكاملة لباختين.

(9) M.M Bakhtin, The Dialogical Imagination, op. cit., p. 279.

(10) Naguib Mahfouz, Palace Walk, (New York: Doubleday, 1991), trans. William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny.

ومن الآن فصاعدًا سوف أستعين بهذه الترجمة على وجه التحديد لرواية "بين القصرين".

(11) Naguib Mahfouz, Palace Walk, p. 365.

(12) Najuib Mahfouz, Echoes of An Autobiography, p. 7.

(13) Ferial J. Ghazoul, Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Perspective (Cairo: American University in Cairo Press, 1996)., p.82.

(14) Ibid.,

(15) Najuib Mahfouz, Echoes of An Autobiography, p. 64.

(16) Ibid., p. 76.

(17) Ibid., p.21.

(18) Ibid., p.55.

(١٩) أرى هذا باعتباره تقسيمًا أكثر عمومية يقصد به "تغيران" كبيران في الفكرة داخل "الأصداء".

(20) Roger Allen, op.cit., p. 208.

(21) Najuib Mahfouz, Echoes of an Autobiography p.77.

(٢٢) أفترض أن عمر محفوظ هنا حوالي ٨٦ عامًا منذ نشر "أصداء السيرة الذاتية" في عام ١٩٩٧. وكان ميلاده في عام ١٩١١.

(23) Roger Allen, op.cit., p.210.

(24) Echoes of An Autobiography, op.cit., p. 103.

(25) Ibid., p.118.

(٢٦) لابد من الإشارة هنا إلى أن هناك ٢٤٣ قصة في "الأصداء"، والتي تتبعتها من القصة الأولى "دعاء" إلى الأخيرة "إفراج". وسوف أستخدم هذا التسلسل العددي بالنسبة للأقسام الأقصر التي سأشير إليها في بقية المقال.

(27) Ibid., p.79.

(28) Ibid.,

(29) Ibid., p.81.

(30) Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trans. Maria Jolas, (Boston: Beacon Press, 1994) p. 203.

(31) Ibid., p.106.

(32) Ibid., p.107.

(33) Ann Tomiche, "Writing the Body: The Rhetoric of Mutilation in Marguerite Duras' L'amante anglaise" in Juliet Flower MacCannell and Laura Zakarin (ed.), Thinking Bodies, (Stanford, California: Stanford University Press, 1994), op. cit., p. 127.

(34) Najuib Mahfouz, Echoes of An Autobiography, op.cit., p. 69.

(35) Ibid.,

(36) See Gerard Genette, Narrative Discourse, trans. J.E Lewin, (New York: Cornell, 1998).

يرى جينيت أن هناك أربع حركات سردية هي: الحذف، والوقف، والمشهد، والملخص. وجاء شرح ذلك شرحًا مفصلاً في سياق كتابة السيرة الذاتية العربية على يد Tetze Rooke, In My Childhood: A Study of Arabic Autobiography, (Stockholm: Stockholm University Press, 1997). ولقد استعنت بصورة أساسية بدراسة Rooke، وتناقش الصفحات من ١٥٣ إلى ١٦٩ تحديدًا هذه القضية.

(37) Gilles Deleuze and Felix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Massumi, (London: Continuum, 2003), p.150.

(38) Ibid., p.153.

(39) Ibid.,

(40) Ibid., p.158.

(41) Ibid., p.159.

(42) Gilles Deleuze and Felix Guattari, A Thousand Plateaus, op.cit., p.159.

(43) Najuib Mahfouz, Echoes of an Autobiography, op. cit., p. 98.

(44) Gaston Bachelard, op. cit., p.213.

(45) Gaber Asfour, "From Naguib Mahfouz's Critics" in Michael Beard and Adnan Haydar (ed.), Naguib Mahfouz: From Regional fame to Global Recognition, (Syracuse: Syracuse UP, 1993), p.155

(46) Ibid.,

(47) Sabry Hafez, The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature, (London: Saqi Books, 1993), p.23.

(48) Ibid.,

(49) Ibid.,

نجيب محفوظ في أعين الصينيين

ترجمة

"الثلاثية" إلى اللغة الصينية

لي تجين تجونغ / ت : جان إبراهيم بدوي

كلمة المترجمة:

قدم ثلاثة من الأساتذة الصينيين الذين يجيدون اللغة العربية ترجمة "ثلاثية" الأديب المصرى العالمى نجيب محفوظ إلى اللغة الصينية، وهم: الأستاذ "تجو كاي" الذي قام بترجمة الجزء الأول (بين القصرين)، والأستاذ "لي وي تجونغ" الذي قام بترجمة الجزء الثاني (قصر الشوق)، والأستاذ "لي تجين تجونغ" الذي قام بترجمة الجزء الثالث (السكرية). وتم طبع هذه الترجمة ونشرها في دار نشر "خونان للأدب والفن" سنة ١٩٩٢، وقد صدرت في ثلاثة مجلدات ضخمة باللغة الصينية.

وقد كتب الأديب نجيب محفوظ في ديسمبر ١٩٨٤ مقدمة بخط يده لهذه الترجمة حينما قابله الأساتذة الثلاثة في مصر، قال فيها:

> « إنه لأمر مثير أن تترجم الثلاثية إلى الصينية فمصر والصين من أقدم بلاد الدنيا، وأنشأت كل منهما حضارتها في وقت واحد تقريبا، وها هو حوار يقوم بينهما بعد انقضاء آلاف السنين وإحداهما بالنسبة للأخرى مثل قرية صغيرة بالقياس إلى قارة كبيرة. وهى فرصة جميلة لتلاقى العقول وتبادل الأذواق ولعل بيننا أشياء كثيرة، متفقة رغم البعد في المسافات والفارق في الحجم. إنى حقا سعيد بهذه الترجمة، وأدين بالشكر لمن تفضلوا ببذل الجهد في تنفيذها، وأرجو أن يتواصل هذا التبادل الثقافى بيننا دون توقف، وأن يحتل أيضا الأدب الصينى المعاصر مكانه في مكتبتنا ليتم التعارف على خير وجه.
>
> المخلص
>
> نجيب محفوظ
>
> ٧- ١٢- ١٩٨٤ »

وقد قمت بترجمة مقدمة هذه الترجمة حتى نعرف ما قاله الصينيون عن نجيب محفوظ و"الثلاثية". وقد كتب هذه المقدمة الأستاذ لي تيجن تجونغ الذي قام بترجمة الجزء الثالث من الثلاثية، وليس غريبا أن يحرص الصينيون على ترجمة "الثلاثية" إلى لغتهم، فبالإضافة إلى أنها العمل الأشهر لنجيب محفوظ، والتي ترجمت إلى العديد من لغات العالم، فإنها لدى الصينيين

تماثل "ثلاثية" أخرى في أدبهم كتبها الأديب الصيني الكبير "باتجين". وعلى الرغم من أن محفوظ وباتجين ينتميان إلى حضارتين مختلفتين فإنهما يلتقيان في الفكر الأدبي، فقد ولد الأديبان في مطلع القرن العشرين: باتجين سنة ١٩٠٤، ونجيب محفوظ سنة ١٩١١، ويعد باتجين أحد أهم رموز الرواية الصينية منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، ونجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية. وقد كتب كلا الأديبين الكبيرين "الثلاثية" وهو في موقعه لا يعرف عن الآخر شيئا، ولكن "الثلاثيتين" لهما أوجه شبه قوية للغاية، حتى إن من يقرأهما يظن أن أحدا منهما تأثر بالآخر وهذا غير صحيح ولم يحدث.

إن هذا التلاقي الكبير بين الأديبين العظيمين يجعلنا نشعر أن الفكر الإنساني يمكن أن يتشابه بالرغم من البعد الجغرافي الكبير بين المبدعين والتباين الكبير في العادات والتقاليد بين المجتمع المصري والمجتمع الصيني. وفيما يلي ترجمة للمقدمة التي كتبها الأستاذ "لي تجين تجونغ" لثلاثية نجيب محفوظ في اللغة الصينية:

نص المقدمة الصينية

ظهرت الرواية المعاصرة في مصر في وقت متأخر لحد ما، ففي سنة ١٩١٤ أصدر الأديب المصري محمد حسين هيكل رواية "زينب" التي تعد البداية، ولكن بعد أربعين عاما تقريبا، برزت فجأة وبقوة ثلاثية نجيب محفوظ (متضمنة "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية")، فجعلت إبداعات الرواية المصرية تدخل مرحلة جديدة. وقد رسّخت الثلاثية مكانتها في تاريخ تطور الرواية العربية، وأصبحت رائدة الرواية المصرية المعاصرة، حيث أثنى بحماس عدد كبير من نقاد الأدب في عديد من البلدان العربية والمستشرقين الأجانب على الإنجازات الفكرية والفنية العظيمة التي حققتها "الثلاثية"، وأكد الجميع مكانتها العالية في تاريخ الرواية العربية، وقد أطلق عليها "قمة تيار الواقعية"، "وبداية عصر جديد في الأدب العربي"[1]، فضلاً عن أنها "تعتبر وثيقة تاريخية إجتماعية رائعة"[2]، ولأجل ذلك بعد أن صدرت الأجزاء الثلاثة "للثلاثية" بين سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٥٧ لاقت اهتماما شديدا في الساحة الأدبية في الدول العربية والأجنبية وبين جميع طبقات الشعب، وخاصة بين الشباب العربى الذي أحبها جيلا بعد جيل.

أثناء العاصفة الثورية للنضال الوطني ضد الاستعمار الذي عاشته مصر في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وتحت تأثير الأسرة والمجتمع بدأ نجيب محفوظ يحمل مسئولية المثقف الوطني والكاتب الحق، وبكل مشاعر الواجب التاريخي الواضحة بدأ العمل الأدبي، حيث عبر بطريقة خفية عن رغبة الشعب في مقاومة المحتل الإنجليزي في قصصه التاريخية الثلاث التي ظهرت أولا: "عبث الأقدار" سنة ١٩٣٩، "رادوبيس" سنة ١٩٤٣، "كفاح طيبة" سنة ١٩٤٤، فقد استمد مادتها من تاريخ مصر القديمة. ثم اتجه منذ سنة ١٩٤٥ نحو الإبداعات الأدبية للقصص الاجتماعية التي تفضح فساد المجتمع وتنادى بتغييره، مثل "القاهرة الجديدة" سنة ١٩٤٥، و"خان الخليلي" سنة ١٩٤٦، و"زقاق المداق" سنة ١٩٤٧، و"بداية ونهاية" سنة ١٩٤٩. وكان في رأيه أن «حل مأساة المجتمع ربما في النهاية يؤدي إلى حل أو تخفيف كوارث الحياة"[3]. وعلى غرار ذلك في الوقت نفسه بدأ تأليف رواية واسعة المدى تتميز بفترة زمنية واسعة ومضمون اجتماعي غزير، إنها "الثلاثية" التي نشرت في سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٥٧. وبعد ثورة ١٩٥٢ في مصر توقف نجيب محفوظ عن الكتابة عدة أعوام، ولكن عندما اكتشف أن الثورة لم تحل كل الظواهر السلبية في المجتمع، حمل قلمه مرة أخرى مناضلا لأجل تحقيق مُثله العليا. فأصدر في الستينيات: "اللص والكلاب" سنة ١٩٦١، و"الطريق" سنة ١٩٦٤، و"الشحاذ" سنة ١٩٦٥، و"ثرثرة فوق النيل" سنة ١٩٦٦ وقصصا أخرى. وفي السبعينيات أصدر "الكرنك" سنة ١٩٧٤،

و"حضرة المحترم" سنة ١٩٧٥، و"ملحمه الحرافيش" سنة ١٩٧٧ وروايات أخرى.

إن معظم هذه الروايات تدور حول الموضوعين الآتيين: الأول يبحث أساليب الحياة بين الفئات المختلفة من المثقفين بعد الثورة، وقد اتخذ من ذلك مجورا نشر من خلاله وصفا للعصر والمجتمع، والثاني يستكشف جوهر الحياة باحثاً عن العالم المثالي. والآن [١٩٨٥] وقد جاوز نجيب محفوظ السبعين من عمره مازال مستمرا في كتاباته الجديدة التي تعكس نواحي مختلفة ومتعددة من حياته ومن العصر الذي يكتب فيه، فهى خير شاهد على العصر.

بالرغم من أن الجميع يعترف أن نجيب محفوظ هو أستاذ الرواية العربية، وبالرغم من أنه ألف أكثر من أربعين عملا أدبيا، فإن "الثلاثية" التي نشرها منذ أكثر من ثلاثين عاما تقريبا مازالت هي قمة إبداعاته الأدبية، بل أيضا تعد العمل الأدبي النموذجي في تاريخ الرواية العربية. وسوف نعرض لحضرات القراء فيما يلي مغزى عصر "الثلاثية" من عدة نواح مختلفة، كذلك نعرض الإنجازات الكبيرة التي حققتها من الناحية الفكرية والفنية.

تصف "الثلاثية" تطورات عائلة مصرية من الطبقة المتوسطة من عشية ثورة ١٩١٩ حتى عشية ثورة ١٩٥٢، ومن خلال تغيرات هذه العائلة أبرز نجيب محفوظ أهم الأحداث في هذه الفترة من تاريخ مصر الحديث، كما عكس التغيرات الكبيرة للمجتمع المصرى بأكمله.

تتضمن "الثلاثية" نحو سبع وعشرين سنة أي منذ سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٤٤، وعرض فيها نجيب محفوظ تطور ثلاثة أجيال من عائلة التاجر "أحمد عبد الجواد"، كما أبرز الخلفية السياسية والاجتماعية لهذه الفترة؛ فمن الناحية السياسية كان الشعب يشكو أوجاع ـ وآلام ـ اضطهاد المحتل الأجنبي والملك وأعوانه والقوى الإقطاعية والرأسمالية، وكذلك النكبة التي حلت بالشعب مرتين. ومن الناحية الاجتماعية ففي هذه الفترة القصيرة ظهرت تدريجيا تغيرات اجتماعية جديدة، بالرغم من أن العادات القديمة كانت ما تزال تقيد بشدة عقول الشعب، ولكن أيضا كان هناك هادر من الأفكار التقدمية التي صاحبت تقدم العصر، فهي مرحلة الصراع بين القديم والحديث، مرحلة تخمر للحياة الاجتماعية.

وفي "الثلاثية" نجد أن كل جزء يحمل عنوانا باسم الحي الذي كان يسكنه أحد الأجيال الثلاثة، حيث يهتم الكاتب بوصف متغيرات الحياة لكل جيل.

الجزء الأول "بين القصرين" وهو اسم الشارع القديم الذي كان يسكن به الجيل الأول لهذه العائلة؛ والجزء الثاني "قصر الشوق" وهو اسم الشارع الذي كان يسكن فيه ياسين الابن الأكبر في الجيل الثاني لهذه العائلة؛ والجزء الثالث "السكرية" وهو اسم الشارع الذي كانت تسكن فيه أسرة خديجة الابنة الكبرى، وهذا الجزء اهتم أكثر بوصف أحوال ابنَيْها.

الجزء الأول "بين القصرين":

تدور أحداث الجزء الأول بين سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩١٩. وأكد نجيب محفوظ في هذا الجزء وصف الشخصية الازدواجية لرب العائلة "عبد الجواد" الذي كان يتسم في منزله بالورع والوقار والهيبة مما يبعث الخوف في نفوس أفراد عائلته، ولكن في البارات وصفه الكاتب بالفسق والمجون حيث كان يفعل ما يطيب له من طرب ولهو مع النساء.

يبدأ هذا الجزء بمشهد الأم وهي تنتظر عودة الأب في منتصف الليل، ويقدم شخصية كل من الأب والأم المختلفتين المتناقضتين: طغيان الأب واستبداده، كبير العائلة ذي النمط القديم، وطاعة الأم وخضوعها، ذات الأسلوب القديم للمرأة. لقد وصف الكاتب بدقة الحياة اليومية لهذه الأسرة المكونة من الأب والأم وخمسة أولاد (ثلاثة ذكور وبنتين) حيث كانت السمات الواضحة لهذه العائلة هي الخضوع لكلمة الأب الصارم، كذلك حنان الأم الذي يجمع بين أفراد الأسرة.

ولكن هـذه الحـياة الهادئة تخفي في طياتها فوضى وقلاقل كثيرة. فعندما سافر الأب الذي نادرًا ما كان يغادر القاهرة متجها إلى السويس أقنع الأولاد أمهم بزيارة مسجد سيدنا الحسين، ولسوء الحظ تعرضـت في طـريقها لحـادث عـربة، وعـندما رجـع الأب وعـرف كل هذه الأحداث ظل صامتا في البداية وانتظر حتى استعادت الأم صحتها وطردها من المنزل وكاد أن يطلقها. وفيما بعد بالرغم من أنـه سمح لها بالعودة للمنزل، لم تجرؤ على عصيان أمره، وهكذا قمعت المقاومة الأولى التي قام بها كـل أفراد الأسرة ضد رب الأسرة المستبد، وعادت حياة الأسرة مرة أخرى إلى مجراها الطبيعي، ثم تـبع ذلـك أحـداث زواج الابـن الأكـبر ياسـين والابنـتين خديجـة وعائشـة. وأثـناء القيام بالأعمال التحضيرية لزواج الثلاثة كانت أوامر الأب هي وحدها المطاعة في البيت كله، حيث تقيد الحريات وتمـوت كل نبتة حب؛ فمثلا عندما طلب الابن الثاني الزواج من مريم جارته قوبل بالرفض الشديد مـن والده؛ ذلك لأنها لم تكن من اختياره الشخصي. وفى النصف الأخير من هذا الجزء قام الكاتب بوصـف ولادة حـزب الوفـد الـذي بـدأ سـنة ١٩١٨ في مصـر، وظهـر ذلـك من خلال سرد أحداث اشـتراك الابـن الـثاني "فهمـي" في الحـركات الطلابـية لمقاومة حكم الاستعمار الإنجليزي وتشكيل صفوف موحدة لمقاومة الاستعمار والمطالبة صراحة بالاستقلال، وكذلك وصف ثورة ١٩١٩ والأحداث التاريخـية المهمة الأخرى، كما وصف موقف أفراد الأسرة تجاه هذه الأحداث المتلاحقة. وفي نهاية هـذا الجـزء استشـهد "فهمـي" أثـناء إحـدى المظاهـرات ضـد الإنجليز. وبعد موته أصبح كل أفراد الأسـرة مـن مؤيـدي حـزب الوفد بما في ذلك الأم والبنتان اللائي لم يسبق لهن الاهتمام بالسياسة، ولم يعد الأب إلى تصرفاته الخليعة لشدة حزنه على موت ابنه.

الجزءالثاني "قصر الشوق":

إن أحـداث هـذا الجزء تدور من سنة ١٩٢٤ حتى سنة ١٩٢٧؛ أي بعد نهاية مرحلة الجزء الأول بحوالى خمس سنوات.

فـى الـبداية وصف الكاتب الحياة اليومية المعتادة لهذه الأسرة، وبالمقارنة بالجزء الأول نرى أن الأب لم يعـد يذهـب لطلب المتعة بعد أن فقد ابنه، بل أيضا مرضه الشديد جعله يشعر أنه فقد حيويـته وشـبابه. ومـع مـرور الوقـت أصـبح مظهـره وتصـرفاته تـبدو كرجل عجوز، حتى أحكامه الدكـتاتورية تجـاه أفراد أسرته بدت مشروخة، فأصبحت الأم لها حريتها في زيارة سيدنا الحسين أو زيـارة بنتـيها اللـتين تزوجـتا، كمـا أصـبح الابـن ياسـين يعصي أوامر والده دون رادع أو وازع، وتـزوج من "مريم" وترك منزل الأسرة وعاش منفردا، حتى الابن الأصغر خالف أوامر والده، ورفض طلـب والـده في اسـتكمال دراسته ليصبح موظفا، وعزم على أن يكرس حياته للعلم، وتقدم لامتحان مدرسـة المعـلمين العلـيا، وبسـبب مـن أنـه كتـب مقـالا حول نظرية التطور لدارون، فقد الوئام مع والـده. ووصـف الكاتـب أيضـا الحـياة السعيدة للبنتين خديجة وعائشة، وكذلك وصف حياة الابن الأكـبر ياسـين حيـث تعرضت حياته الأسرية لنكسات واحدة تلو الأخرى بسبب من أنه ورث عن أبيه الطباع الماجنة.

كانـت شخصية الابـن الـثاني "كمـال" هـي الشخصـية المحورية في هذا الجزء؛ فقد وصف الكاتـب بإسـهاب الأزمـة العاطفية والأزمـة العقـيدية الـتي مر بها "كمال" بعد تخرجه من مرحلة الثانوى؛ فقد كان يحب عايدة الأخت الكبرى لصديقه حسين وكان يعبدها كما تُعبَد الآلهة، ولكن هـذه العلاقـة فشـلت بسـبب اخـتلاف الأوضاع الطبقية للمجتمع. وفى الوقت نفسه اهتزت عقيدته الإيمانـية بسـبب دراسـة الفلسـفة ونظـرية التطور لدارون. وتعكس هاتان الأزمتان الكبيرتان الحالة النفسـية المؤلمـة لجـيل من الشـباب في ذلـك الوقـت وقـع في حيرة عميقة ولم يجد المخرج في وسط مـتغيرات المجـتمع الحـادة. وحـتى نهاية هذا الجزء وصف الكاتب كيف تحول "كمال" من شاب

مفعم بالحياة ذي فكر وإرادة قوية إلى شخصية حائرة مترددة ليس لها أي انتماء.

فـي نهاية هذا الجزء في سنة ١٩٢٧ توفي زعيم الحركة الوطنية المناضلة من أجل الاستقلال، الزعـيم سـعد زغلول وخلـف وراءه حـزب الوفـد بمشـكلاته، وكذلـك فقدت الابنة الصغرى عائشة زوجهـا وابـنين مـن أولادهـا بسـبب وبـاء موسمـي، وتـبقى لهـا ابنة واحدة تعتمد كل منهما على الأخرى.

الجزء الثالث "السكرية":

تجـرى أحـداث هـذا الجـزء من سنة ١٩٣٥ حتى سنة ١٩٤٤؛ أي بعد نهاية الجزء الثاني بحوالي ثمانية أعوام.

لقـد حدثـت تغـيرات كـبيرة في حياة المجتمع المصري: افتتاح جامعة القاهرة، حيث أصبح الشـباب والشـابات يـتقابلون بحـرية في وضـح الـنهار، ووصـلت الكهرباء والمذياع إلى منازل الطبقة المتوسـطة، وأوشـك الحكم الدكتاتوري لجيل الأجداد على الانهيار، فمثلا أصبح السيد عبد الجواد لا يستطيع أن يراقب بشدة تصرفات زوجته وأولاده.

لقـد مـرت مصر بـأحداث سياسـية مهمـة متعاقـبة مثل توقيع المعاهدة بين مصر وإنجلترا، واعـتلاء الملـك الجديـد العـرش، وحل حزب الوفد، وقيام الحرب العالمية الثانية. تقلبات كثيرة في سمـاء السياسـة كان لها انعكاسات واضحة على العائلة، ولكن "كمال" ظل مهزوزا ضائعا بين الفكر القديم والفكر الجديد.

كـان "أحمـد" و"عبد المنعم" ابنا خديجة هما الشخصيتان المحوريتان في هذا الجزء الثالث، فهمـا يمثلان الجيل الثالث في هذه العائلة، واختار كل منهما طريقا مختلفا عن الآخر: فكان "عبد المـنعم" أحـد أعضـاء حـزب الإخـوان المسـلمين حيـث التزمْت الديني، لكن "أحمد" تأثر بصديقته "سونسن" وخاله "كمال"، وقد سار في طريق الثورة وأصبح ماركسيًا، وفي النهاية قبض على الاثنين بسـبب واحـد وهـو مقاومـة الحكومـة. وفي السجن أظهر "أحمد" إيمانه الراسخ بالثورة؛ مما أعطى للرواية نهاية مشرقة.

فـي نهاية الرواية بعد أن مات الجد الأكبر ماتت الأم التي كانت تمثل الدعامة الأساسية في العائلة. وفي ظل هذه الأحداث تستقبل العائلة مولودا يمثل الجيل الرابع.

مجـتمع مضـطرب غـير مسـتقر وأسـرة مفككـة مـنهارة تسـتقبل مولـودا يمـثل الجيل الرابع الجديد، فماذا يكون مستقبله؟ وكيف تكون حياته؟ هذه الأسئلة تركها المؤلف للقارئ ليفكر بها.

خطـط نجيـب محفـوظ أن تكـون بداية الثلاثية قبل سنة ١٩٢٩ وأن تكون النهاية قبل ثورة ١٩٥٢ وهـذا لـيس صـدفة؛ فـإن هـذه الفترة هي أهم الفترات في تاريخ مصر الحديث. وإذا قلبنا في تـاريخ مصر الحديث، نرى في ذلك الوقت مصر قد تحولت إلى مستعمرة إنجليزية: الشعب المصري يعـيش حـياة بائسـة تحت ذل المستعمر والإقطاع وظلمها، وانحطاط الزراعة وكساد الصناعة وفساد السياسـة. كـان وعـي الشعب المصري بأن الحكم الاستعماري هو أصل المتاعب للأمة، وقد شاركت كـل فـئات الشـعب – العمـال والفلاحـين والطلـبة والموظفين وصغار التجار – في الحركات الوطنية وطالـبوا صـراحة بجـلاء الاسـتعمار والاسـتقلال الكـامل تحـت قيادة سعد زغلول زعيم حزب الوفد الـذي كان يمثل القوة القيادية لهذه الحركات. وفي مارس سنة ١٩١٩ نُفي الزعيم سعد زغلول وكان هـذا هـو الفتـيل الـذي أشـعل ثورة ١٩١٩، وظل النضال من أجل استقلال الأمة مستمرا حتى بعد فشـل الـثورة. وانطلاقـا مـن هـذه الـثورة عبرت كل طبقات المجتمع عن موقفها السياسي. وفي ظل مـرحلة اضطراب الأوضاع السياسية وتناوب تقلبات السلطة السياسية كشفت الأسرة الحاكمة وكبار الإقطاعـيين والدكـتاتوريين وأصـحاب الأراضـي والأحزاب عن ملامح الرجعية في مقاومتهم للشعب.

وفقد حزب الوفد هيبته بسبب توقيع معاهدة التحالف بين مصر وإنجلترا، وكان الشعب يعي كل يوم أن الإقطاع هو دعامة الحكم الاستعماري الإمبريالي، ورفع شعارات تنطوي على الثورة الاجتماعية: "القضاء على مظاهر عدم المساواة والهوة الواسعة بين الأغنياء والفقراء"، "تغيير نظام المجتمع يقضي على الفقر في مصر"، كل هذا يشير إلى أن الثورة الوطنية ضد الاستعمار والإقطاع ما تزال في طي الكتمان. إن تطورات النضال ضد الاستعمار من قبل ثورة ١٩١٩ حتى النضال ضد الاستعمار والإقطاع قبل ثورة ١٩٥٢، وما تبع ذلك من كفاح كان نتيجة عدم المساواة بين طبقات المجتمع وتقاليد الإقطاع وتعاليمه، وازدراء المرأة، وظواهر اجتماعية أخرى مظلمة. هذا هو ما تحتويه الثلاثية من مضمون ذلك العصر.

ليست "الثلاثية" سجلا تاريخيا فحسب، لكنها إبداع أدبي فني أيضا، فقد عبرت عن الحياة والتاريخ من خلال الأبطال الذين أبدعهم المؤلف وجسدهم، وأيضا من خلال الحبكة ومن خلال نشاطات عائلة "أحمد عبد الجواد" وتطور الأجيال الثلاثة. لقد أبرزت "الثلاثية" الأحداث الكبرى في هذه المرحلة التاريخية وتقلبات الكفاح السياسي بين النضال والاستسلام، بين الهزيمة والنصر، بين الفرح والحزن، وأبرزت أيضا ظلمة المجتمع وضرورة تغيير الواقع.

نرى في الجزء الأول عند ظهور "أحمد عبد الجواد" ظهر خبر اعتلاء "فؤاد" ملك مصر العرش، وكذلك خبر انتصار الجيش الإنجليزي، ومن ذلك يتضح لنا أن تطور أحداث الرواية وتطور النضال الاجتماعي والنضال السياسي يلتحمان معا. فقد أوضحت الاحتلال الإنجليزي وما جلبه إلى الشعب المصري من مصائب، وكذلك نهضة الحركات الوطنية، واندلاع ثورة ١٩١٩، وتغير الأوضاع السياسية بعد الثورة وتأثير الحرب العالمية الثانية على مصر والمصائب التي مرت بها عائلة "أحمد عبد الجواد". ونرى كبير العائلة أحمد وقد أصبح من مؤيدي حزب الوفد وكان يتبرع بسخاء لدعم أنشطته الثورية، وقد وقع على وثيقة اعتماد وفد المستقلين، كما أظهر غضبه عند اعتقال سعد زغلول ولكنه كان يفقد غضبه أمام كبار الطبقة البرجوازية. كان يعجب بالشباب الذين لا يخافون الاستشهاد ويشتركون بشجاعة في النضال لمقاومة الإنجليز، لكنه يمنع أبناءه من الاشتراك في الحركات الطلابية، فهو يشترك فقط في الحركات الوطنية بالمال والسمعة، وكان هذا موقف أغلب كبار التجار، وعلى نقيضه كان "فهمي" و"كمال" وهما يمثلان الجيل الثاني؛ فقد كان لكل منهما مشاعر وطنية واضحة ووعي سياسي محدد تجاه هذا النضال الوطني. يعد "كمال" من أشهر أعضاء حزب الوفد بين زملائه؛ فهو دائما يناقش عن اقتناع الآراء السياسية للحزب، وكما يقول زميله حسين: "في أي عمل تراعي الله وسعد" (المقصود هنا سعد زغلول زعيم الوفد) كان فهمي يشترك في النضال الوطني ليس فقط بالفكر ولكن أيضا بالعمل؛ يشترك في الحركات الطلابية وتوزيع المنشورات وتنظيم المظاهرات وكذلك يشترك في العمل القيادي للجنة العليا، وفي النهاية ضحى بحياته في سبيل النضال الوطني. ونرى أيضا أن أفراد الجيل الثالث في هذه العائلة بالرغم من أنهم لم يستطيعوا أن يسيروا في طريق موحد، فإنهم يشتركون في نقطة واحدة، جميعهم يلقون بأنفسهم في خضم النضال السياسي خلال الأربعين عاما. مثلا "أحمد" سار في طريق الثورة تحت تأثير أصدقائه وتدريبات النضال العملية حتى أصبح ثوريا عنيدا. يقول: "إن الاستقلال يعلو على أي نضال"، وكان هدفه من الكفاح قد جاوز مفهوم النضال من أجل الحصول على الاستقلال فقد كان أكثر عمقا واتساعا حتى وصل إلى مفهوم الثورة الاجتماعية الشاملة. إن الوعي الفطري للوطنية والرومانسية في التضحية بالنفس فداء الثورة عند الأجيال الثلاثة لهذه العائلة بلغ في النهاية درجة الإيمان الثوري الصارم الذي عكس ارتفاع درجة الوعي لدى الشعب وتطور شكل النضال الوطني ضد الاستعمار في خلال الثلاثين عاما زمن الرواية من أولها إلى آخرها. غير أن الكفاح الوطني اتسع نطاقه وتعمق بين مئات - وآلاف - الأسر المصرية. والرواية مليئة بالمواقف

التي تعكس ذلك. على سبيل المثال، في مواضع كثيرة كان الكاتب يصف بدقة اللقاءات المختلفة مثل لقاء الأسرة لاحتساء القهوة عصرا، ولقاء "كمال" وأصدقائه الشباب، ولقاء "أحمد" مع أصدقاء الخمر، جميعهم كان موضوع حديثهم الدائم يدور حول أوضاع الكفاح للحصول على الاستقلال، وكذلك موقفهم تجاه الإنجليز كان واضحا أيضا كموقف البلد كلها تجاه العلاقة مع الإنجليز، فقد قاطعت الأسرة كلها ياسين بسبب إقامة علاقة حميمة مع جندي إنجليزى منذ سنتين؛ مما جعله يبحث عن زوجة. وكان موقف أمينة في هذه النقطة واضحا لا لبس فيه. هذا فضلا عن النضال الوطني. غير أن الرواية تكشف عن صور أخرى عميقة للمجتمع المصري المظلم في ذلك الوقت، مثل انهيار الأخلاق وفساد السياسة والمعاناة التي كانت تعيشها طبقة الشعب الكادح وتقاليد الإقطاع التي تظلم المرأة وتفسد العقول والأزمة الفكرية لطبقة المثقفين وغير ذلك. فقد كان "أحمد عبد الجواد" هو صورة المحافظ على التقاليد الإقطاعية (جندي الإقطاع) كما جسدها الكاتب.

في بداية الجزء الأول يقتنص الكاتب مشهدا تقليديا ليرسم العلاقة الزوجية في الأسرة التي يسيطر عليها نظام المشيخة العشائرية في مصر في ذلك الوقت؛ فقد اعتادت الزوجة "أمينة" أن تستيقظ في منتصف الليل حيث يخيم الصمت والسكينة خارج البيت ويسود السكون كالعادة داخله، وهي تجلس في الشرفة تنتظر عودة زوجها في منتصف الليل وعندما يعود مهما تأخر لابد أن يجد زوجته تحمل المصباح وتقف أمام السلم ترحب به ثم تساعده في خلع ملابسه ثم يذهب إلى الفراش وهو يسترجع في فكره صوت غناء العاهرات ومزاح أصدقاء الخمر. هل تجرؤ "أمينة" ألا تخدم زوجها وهي ترتجف من الخوف؟ فقد أعربت في بداية زواجها عن عدم رضاها لخروج زوجها الدائم للعبث والمتعة ليلاً فأمسك بأذنيها يوما وعنفها بصوت حاد قائلا: "إنى رجل، الأمر والنهي بإرادتي وكل ما عليك هو أن تخضعي". فقد طلق زوجته الأولى لأنها لم تخضع لإرادته؛ ذلك لأن سلطة الطلاق كانت حقا في يد الرجل وحده في بداية القرن العشرين بمصر. وهذا ما جعل المرأة في مصر تعيش في خوف دائم، لابد أن تخضع للرجل دون شروط. وكان وضع الأبناء مثلها تماما: عندما تقدم أحد الشباب الذي يعمل في البوليس للزواج من ابنته "عائشة" رفضه بإصرار وكان منطقه: "إنه يعمل في ذلك الحي، وطوال الليل والنهار يتحرك ذهابا وإيابا في الشارع، وإني أخشى أن يظن أحد من الناس أنه قد رأى ابنتي قبل الزواج فإني أرفض أن أزوج ابنتي لأي شخص من الممكن أن يلطخ سمعتي، لا يمكن أن أزوج بناتي لأي شخص إلا إذا تأكدت من نيته الصادقة في طلب الزواج لمصاهرتي"، وأمام ذلك لم تُبدِ "عائشة" غير موافقتها، وقال الكاتب: "فهي لا حول لها ولا قوة. فهذه إرادة والدها ... ... وما عليها إلا الخضوع، بل أيضا تخضع راضية؛ لأن أي بادرة استياء حتى ولو كانت بسيطة تعد جريمة لا تغتفر".

في أحد الأيام قال فجأة لابنه الأكبر ياسين: "لقد قررت أن أزوجك". وما كان على "ياسين" إلا الخضوع ولم يجرؤ – ولا قدر شعرة – أن يعبر عن اعتراضه. إن دكتاتورية الأب جعلت من الخداع والتزييف وسيلة لكل أفراد الأسرة لمقاومة الأب. فالأبناء والبنات يستغلون هذه الطريقة لتجنب هيمنة الأب ثم يسلك كل منهم منفردا في طريق حياته. وبالرغم من أن "أحمد عبد الجواد" هكذا صارم مخيف مهيب في وسط أسرته، فإنه في صالات القمار بعيد كل البعد عن هذه الشخصية، يعبث مع عشرات النساء، حتى إنه تنافس مع ابنه "ياسين" على "زينب" الراقصة. وعلى الرغم من أن لديه هذه التصرفات القبيحة، فإنه في المنزل مازال يحتفظ بالوجه الذي يتسم بالوقار والرزانة، ويتمتع في المجتمع بسمعة حسنة لمؤمن تقي؛ حيث يصلي كل يوم خمس مرات وفي كل الأوقات لا يكف فمه عن قول "الله أكبر". وصفه نجيب محفوظ ساخرا: "وهو يصلي يبدو تقيا جليلا. وفي العمل يبذل قصارى جهده، وحينما يتعامل مع الناس يكون لطيفا مبتسم الوجه، وعندما ينغمس في شباك الهوى ينسى نفسه، فيشرب كما يحلو له حتى يسكر فيتوقف. ولكن في

الأحوال الأخرى يكون دائما تقيا محترما".

الدكتاتورية من وجهة نظر "أحمد عبد الجواد" تعد من سمات الرجال الحق، والسعى وراء النساء والغناء كالأكل والشرب من الأمور الطبيعية. فإذا كان التاجر البسيط منافقا وفاسدا هكذا، فما بالك بطبقة الأشراف والأمراء. أما حياة طبقة الشعب الدنيا فيمكن أن نعرفها من خلال وصف معاناة بعض الفتيات المغنيات، فقد عرضن أنفسهن وأجسادهن للظلم والفساد وليس هناك ما يعتمدن عليه عندما يكبر بهن السن، فمثلا "زبيدة" التي كانت مفعمة بالشباب والحيوية في وقت شبابها عندما كبرت هامت على وجهها في الشوارع تمد يديها تتسول كي تعيش.

كشف نجيب محفوظ عن ظاهرة احتقار المجتمع للمرأة في ذلك الوقت من خلال وصفه لشخصية "أمينة"، ورسم لنا حياة المرأة البائسة في الطبقة المتوسطة في ذلك العصر. لقد تزوجت أمينة بأحمد وهي فتاة ذات أربعة عشر عاما، وأصبحت بالكامل خادمة للأسرة تابعة للرجل ليس لها أي مكانة في الأسرة، مجردة من كل حقوقها، حتى إنها فقدت حرية التصرف والتحرك، ولأن قرار تطليق الزوجة في يد الرجل جعلها تعيش دائما تحت طغيانه، لا تجرؤ على التعبير عن عدم الرضا. في خلال خمسة وعشرين عاما، لم تخرج إلا مرات قليلة لزيارة والدتها وتكون تحت حراسة رجل، ولابد أن ترتدي الخمار والعباءة السوداء ولا يمكن أن يظهر أي جزء من جسمها؛ لأن المرأة في ذلك العصر كانت تعد من ممتلكات الرجل لا يسمح لأحد أن يراها. خمسة وعشرون عاما دفنت حياتها في هذا السجن المظلم البارد. إن هذه الظروف تشبه الحياة البائسة التي كانت تعيشها المرأة الصينية في المجتمع القديم.

سجل نجيب محفوظ العديد من المواقف التي يمكن أن نلخصها في جملة قالها ياسين: "في مثل هذه الحياة، كل إنسان قد أصابه التلوث، مهما كان من هو، فإذا ما رُفع الستار عنه يمكنك أن تشاهد صورا مدهشة". هتافات سياسية طنانة جوفاء تخفي تحتها فسادا سياسيا، إيمان ديني ذو وقار وهيبة يخفي تحته سقوطا أخلاقيا، علاقة زوجية منسجمة تخفي في طياتها قدرا بائسا للمرأة، علاقة أسرية لأب صارم وأبناء مطيعين تخفي في طياتها الرياء والخداع والغش. هكذا قدم نجيب محفوظ وصفا صادقا للعلاقة الأسرية والمجتمع المصري في تلك الفترة.

هكذا اتحدت معا أصوات الانفجارات المدوية في أركان "الثلاثية": ذلك الصوت الذي يعارض عدم المساواة في المجتمع ويعارض التعاليم الإقطاعية، واحتقار المرأة، وذلك الصوت المقبض الحزين الذي يعارض السقوط الأخلاقي والفساد السياسي، والحكم الأجنبي، وتلك الأصوات الغاضبة العالية المطالبة باستقلال الأمة، ارتفعت هذه الصيحات للتعبير عن الكفاح التاريخي الطويل في ذلك الوقت، لقد جلد قلم نجيب محفوظ ذلك المجتمع المظلم غير العادل. وحمل أعناق الشعب الشكوك الواسعة للنظام الاجتماعي الموجود، وحث الشعب على البحث عن طريق المستقبل.

لم توضح "الثلاثية" طريق الحياة الجديد للشعب ولكن "بابتسامة بسيطة، تظلمت من الماضي، ومن نمط حياة الشيوخ" (من أقوال ماركس). لابد أن نعترف أن ثلاثية نجيب محفوظ عكست بوضوح التغير العميق المتخمر في أرجاء المجتمع المصري في ذلك الوقت. وكشفت عن انقباضات التاريخ في كل المجتمع قبيل انهيارها في أوقات تدنيها وأوقات ارتفاعها. في أوقات غموضها الملتوي وأوقات إشراقها الجلي، وبشرت بالتغير الكبير للمجتمع الذي أوشك على القدوم.

إن "الثلاثية" لم تكسب نصرا بحبكة القصة، فإذا لم ننتبه إلى أن الثلاثية تختلف مع قصص كثيرة في السمات فسوف نشعر بتطور الحبكة البطيء، وتفاهة الأحداث، وبلادة الأسلوب، حقا إن "الثلاثية" ليست إبداع تدافع حماسي لفنان. ولكنها في الأصل إبداع فكر عميق مترو لفيلسوف. كل هذا يتضح من التكوين الشامل المحكم والأسلوب الهادئ الفلسفي العميق الذي

يتخلل كل الرواية.

إن الثلاثية تشبه الدراما ذات الفصول الثلاثة: الجزء الأول يعد أبطاله هم المحور، والأحداث جميعها حدثت في مكان محدد كانت تسكن فيه شخصيات هذا الجيل وتعيش. تطور كل شخصية وكل حدث يدور حول هذا المركز. من ناحية الوقت نقول إن الاختلاف بين الأجزاء الثلاثة يعكس الفترات الثلاث لتطور الحركة الفكرية في المجتمع المصري. الجزء الأول (بين القصرين) يمثل الإيمان المطلق في العشرينيات: الإيمان بالله في الدين، والإيمان بحزب الوفد وقائده سعد زغلول في السياسة، والإيمان بالأب في محيط الأسرة. والجزء الثاني (قصر الشوق) يمثل الشك والإيمان في الثلاثينيات: التردد بين العلم والدين، فترة تملؤها الحيرة؛ فقد اهتزت مفاهيم القيم والإيمان في قلب "كمال" بما في ذلك الإيمان بالله والحب والأب. والجزء الثالث (السكرية) يمثل الأربعينيات بما فيها من تغيرات فكرية سريعة؛ فمثلا حزب اليمين ويمثله عضو جماعة الإخوان المسلمين "عبد المنعم"، وحزب اليسار الماركسي ويمثله "أحمد"، وأيضا حزب الشُّكَّاك "كمال" الذي انضم أخيرا إلى حزب "أحمد". ومن جهة الأبطال نقول إن أول جيل هو جيل التمسك بالأعراف القديمة ويمثله عبد الجواد حيث جسد الشخصية المستبدة الظالمة، وقارنها بإبراز النقيض شخصية زوجته أمينه المطيعة الخاضعة. الجيل الثاني وهو الجيل الذي وقع في حيرة ويمثله "كمال"، وأيضا شخصية "فهمي" الذي يقدم نفسه للتضحية بحماس، وشخصية "ياسين" الساقطة. والجيل الثالث وهو الجيل الراديكالي ويمثله "أحمد" الواضح الأهداف الراسخ الإيمان، وقد أبرز شخصية "منعم" اليميني الصارم الإيمان بنقيضه "رضوان" الانتهازي الذي لا إيمان له؛ حيث يكتفي بالانتساب لأي حزب أو أي جماعة. إن ترتيب الأبطال الرئيسيين والحبكة الأساسية تتطابق تماما مع الأحوال التاريخية لتطور المجتمع المصري؛ فلا يوجد أبطال زائدون أو حبكة لا تتناسب مع التطور المنطقي للرواية.

لقد كان نجيب محفوظ دقيقا في ترتيب التفاصيل، فجعل الرواية مثل الآلة الضخمة التي تتكون من مئات - بل آلاف - القطع التي تعمل في توافق وتناسق معا. ففي بداية كل جزء بدأ الكاتب بوصف الحياة اليومية لهذه العائلة، وشرح بوضوح التغيرات الخارجية لأفراد العائلة، كذلك وصف شخصياتهم وأفكارهم وتبادل العلاقات بينهم، مثلا في بداية الجزء الأول، صورة الأب: "طويل ضخم، ذو كرش كبير، ملامح الوجه مؤثرة، شديد الاهتمام بملبسه". ولكن في الجزء الثاني حدث تغير كبير، فصار مستندا على عكاز .... "حينما كان يصعد السلم، يد تمسك درابزين السلم ويد تقبض على العكاز ... حتى يدخل حجرته، فيرتمي منهكا على الأريكه"، وفى الجزء الأخير نجد أن حجرة نومه والقهوة نقلا إلى الطابق الأرضي؛ لأن قلبه لم يعد يحتمل صعود السلم. وقد وصف الكاتب التغيرات الشخصية والتصرفات والمظهر الخارجي لباقي الأبطال؛ ففي الجزء الأول نرى مشهدا يصوِّر كيف كان "عبد الجواد" الآمر الناهي يوبخ "كمال" ويعنفه وهم على مائدة الطعام؛ ولكن في الجزء الثاني نجد أن الحوار بين الأب والأبناء على مائدة الطعام تحول إلى مناقشة هادئة لطيفة. هكذا يوضح التغير في العلاقة الأسرية وفى شخصيات الأبطال، ثم يغوص نجيب محفوظ في أعماق المجتمع والأسرة ويبدأ في وصف التغيرات الفكرية والأخلاقية والعادات حتى يصل إلى وصف التغيرات السياسية. ونجد أن نهاية كل جزء تكون مأساوية إما أن يموت أحد أفراد العائلة وإما أن يقبض على أحدهم فيضفي جوا من الحزن. لكننا من خلف هذه الأحداث الرئيسة المتشابكة يمكن أن نصل إلى الفكرة المترابطة المتماسكة للموضوع كله من ألفه إلى يائه.

اعتمد نجيب محفوظ على الحذر وإظهار الحقيقة في وصف التفاصيل وترتيبها الذي تميز بالمهارة الإبداعية في هذا التكوين الضخم؛ فأصبحت الرواية كيانا شاملا متماسكا لا يمكن تجزئته.

يتميز أسلوب الرواية بالهدوء والمهابة، ولا توجد بها صدمات عنيفة أو عُقَد تُزلزل الجبال وتزعزع البحار، فهو يعتمد على السرد الهادئ كرقص النسيم لكنه ذو قوة جبارة.

حقا إن كانت الرواية تفتقد الحبكة التي تجذب القارئ فإنها تعطي نوعا من الاستمتاع بالجمال الفني، مثل منطقية الفكر الذي تخفيه وعمقه وفلسفته. فقد جعل نجيب محفوظ الزمن هو البطل الرئيسي في الرواية. ففي منتصف الرواية يمكننا أن نرى كيف أن "الزمن" عميق لكن لا يمكن أن يقاوَم في تغيير الواقع بأكمله، الجيل القديم من المصريين يعتقد أن (المحافظة على المرأة) هو سلوك النساء فكان أحمد الكبير يتخذ من هذا مبدأ ويقيد حرية زوجته وبناته، بل يعاقب على أي تصرف يجرؤ على تجاوز ذلك ولو بخطوة، لكن في الجزء الأخير نرى بسخرية كيف تخرج أمينة كل يوم لأداء الصلاة في مسجد الحسين، بينما أحمد ذو الشخصية القوية قد تحول إلى عجوز واهن يجلس في المنزل وحده مثل ذلك (السلوك النسائي)، لقد أصبح الشبان والشابات لا يحتاجون إلى مشربية يختلسون النظرات من ورائها، فهم يستطيعون بحرية كاملة أن يتنزهوا معا في الحدائق العامة. إن أسلوب الوصف هذا غير مدهش؛ ذلك بسبب عناية الكاتب في التخطيط والعمق الفكري الذي يخفيه دائما، فلابد لنا أن نشعر أن الزمن، هذا الزمن الصامت الذي أدى إلى تغيرات مدهشة للغاية. هذه التغيرات لا مفر منها ولا يمكن أن تقاوَم! فأصل هذه التغيرات يعود إلى نضال جيل ولكن النصر يلد جيلا جديدا.

ولد نجيب محفوظ سنة ١٩١١ فهو من جيل يعود إلى العصر نفسه الذي وصفه في الرواية؛ ولذلك يعرف حق المعرفة المشاعر والعلاقات الإنسانية وأساليب التعامل في هذا العصر، أما بالنسبة للحياة الواقعية فهو على وجه الخصوص أقدر من يستطيع أن يدرك بعمق ويراقب بدقة ويعبر بوضوح عن الحياة اليومية في المدينة، خاصة للطبقة المتوسطة. بذل كل الجهد في سبيل أن يعكس السمات الواضحة للمجتمع والعصر، خاصة في وصف التفاصيل فهو لا يَغفل عن شاردة أو واردة.

تتضمن "الثلاثية" معلومات غزيرة تخص الحياة والمجتمع في القاهرة في ذلك الوقت، فقد وصف شخصيات مختلفة في المجتمع منهم السياسيون والأشراف من الطبقة العليا وكذلك التجار العاديون والمثقفون والطلبة والثوريون حتى العاهرات والشحاذين وغيرهم من الطبقة الدنيا، عكس حياتهم وأقدارهم كما أبرز عالمهم الداخلي. نشر نجيب محفوظ صورة واسعة لحياة المجتمع، قادنا إلى شارع الغليان الذي تفجرت فيه المظاهرة ضد الاحتلال، وعرفنا التنين السياسي الذي دبر نضال الحزب، وساحة تجمع الثوريين، كذلك أيضا زوايا عدم الوفاق بين الأفراد الذين يعيشون حياة السكر الحالم والساعين وراء الملذات ومتع الحياة، كما قدم لنا لوحة ذات ألوان عديدة وأشكال غريبة لمشاعر المجتمع العديدة المعقدة.

رسم نجيب محفوظ صورة واسعة لحياة المجتمع من خلال هذا الطراز القديم للأسرة التي اتخذها محورا لهذه الرواية، وقدم وصفا دقيقا لحياة الأسرة المصرية المتوسطة في بداية القرن العشرين؛ حيث عكس بواقعية العلاقة الزوجية للطراز القديم من الأسر التي يتمتع فيها الأب بالسلطة المطلقة، وأيضا العلاقة بين الأبناء والوالدين وبين الإخوة والأخوات.

وصف لنا صورة كبيرة للحياة اليومية لهذه الأسرة؛ مما جعل القارئ أكثر تشوقا، بسبب إعادة تجسيد هذه الحياة القديمة. ولكن يمكننا أن نشير إلى أن نجيب محفوظ ليس بالكاتب الذي يهتم فقط بالحياة التافهة البسيطة. حقا، إن "الثلاثية" توضح أمامنا ملخصا لمشكلات الحياة البسيطة، وكذلك لنشاطات الإنسان العادي. ولكن استخدام نجيب محفوظ للمشكلات العامة وللإنسان العادي يجذب القارئ إليه. إن هذا ليس مدهشا؛ لأن الذي يعبر عنه الكاتب ليس أي مشكلات بسيطة، ولكنها تتميز بمضمون عميق يكمن في تفاصيل الحياة اليومية المتعددة المعقدة. دائما نشعر بالمضمون المفعم بالبعد الاجتماعي. فيمكن أن نتساءل: هل "أمينة" حينما تدعو زوجها

في احترام وإجلال بـ"السيد" أيُعَدّ ذلك نداء عاديا؟ ألا يعكس ذلك عمق العلاقة بين الزوج والزوجة التي تمثل العلاقة بين السيد والعبد في هذا الطراز القديم للأسرة؟ إذا اعتمدنا على مغزى المضمون لكي نفهم، ربما تكون الترجمة المناسبة أكثر هي كلمة "سيدى". وأيضا هناك مثل آخر: يبدو أن الكاتب لا يهتم بوصف "شرفات" المنزل أو "جامع الحسين" القريب منهم أو "جماعة الفتوات" الموجودين في الشارع وغير ذلك، لأنها تبدو كما لو كانت ليس لها مغزى عميق. ولكن إذا فكرنا مليًّا يمكننا أن نكتشف كم هي مليئة بالمضمون الاجتماعى الوافر. هذا حقا مثل "المقهى الصينى" يمكن بسهولة أن يعكس من أحد جوانبه سمات العصر الصينى القديم.

نرجع إلى "الثلاثية" في بداية الجزء الأول، فقد ذكر الكاتب "المشربية" ثلاث مرات، فإذا ذكرها مرة أخرى فهذه ليست مصادفة، لأن "المشربية" تتسم بمغزى خاص في حياة الأسرة في ذلك العصر. إنها جزء بارز في الدور العلوي للمنازل ذات الطراز القديم، فهي تشبه شرفات المنازل الموجودة الآن، ولكن وجه الاختلاف أن الشرفات في المنازل ذات الطراز القديم تكون مغلقة عدا فتحة صغيرة في الحائط يمكن أن تطل منها للخارج. تبعا للعادات والتقاليد الشائعة في مصر حتى الثلاثينيات من القرن العشرين يتحتم على المرأة أن "تستتر دائما في أي مكان"، مثل أمينة التي لم تخرج بمفردها مطلقا بعد أن تزوجت لمدة ربع قرن. فكانت هذه الشرفة ذات الفتحة الصغيرة في الحائط هي المنفذ الوحيد الذي يصل النساء بالعالم الخارجي، فمن خلال هذه الطاقة الصغيرة يمكنهن أن يرين العالم الخارجي، لكن لا يستطيع الناس الذين في الخارج أن يروهن.

يوجد في رواية "بين القصرين" جزء يتحدث عن أن "عائشة ذهبت تطل من المشربية على الشارع، تسترق النظر بشغف من الطاقة الصغيرة... لم تنتظر طويلا، وحضر الضابط الشاب يسير في خطى سريعة عند ناصية الشارع ... هي لا تعرف كم هو وسيم، هل تطيع قلبها وتلوّح له أم توقف هذه المغامرة". إن هذا المشهد يعبر بقوة وإيجاز عن المصير المأساوي للمرأة المصرية في هذا العصر وهى تشبه السجين، فكم تتمنى تحطيم هذا السجن وتنطلق نحو عالم الحرية.

كم من مرة يذكر الكاتب جامع الحسين، وهذا بالتأكيد ليس عفويا. فكثير من حكايات قصصه ورواياته كانت تحدث في هذا الحى القديم القريب من جامع الحسين. وهذا ليس غريبا؛ لأنه المكان المقدس للشعب الذي تجرع العذاب ويبحث عن العناية الإلهية، ولكن ما يجعلنا نندهش هو العكس، ففى أول مرة يأتي ذكره في "الثلاثية" جعل أمينة التقية تعرضت لمصيبة الطلاق، وبعد ذلك ذُكر عدة مرات كان دائما مرتبطا مع احتلال الجيش الإنجليزي. وقدوم فوضى الحرب، والفساد السياسى، ومعاناة الشعب؛ وهذا يجعلنا نشعر أن الدين لم يجلب للشعب المصرى السعادة. نرى أيضا "عصابات الفتوات" التي ظهرت في القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر حتى الثلاثينيات من القرن العشرين، وهذه تشبه "العصابات الحمراء" في شنغهاي. كل عصابة تحتل أحد الأحياء وتفرض سيطرتها على أهالي الحى، وتفعل كل ما يحلو لها. كان أفراد هذه العصابات دائما يتقاتلون ويتضاربون من أجل التنازع على مناطق النفوذ، وقد عانى منهم كثيرا أهالى القاهرة.

لقد عكس الكاتب نجيب محفوظ الحركة الشعبية العريقة للنضال ضد الإنجليز وقد أظهر ذلك حتى من خلال نشاط عصابات الفتوات الذين حفروا الشوارع لمنع سيارات المحتل الإنجليزى من العبور، وهذا يعد من السمات القوية لهذا العصر "من البداية تعرف النهاية" هي أحد المبادئ الجميلة التي كان يجيدها نجيب محفوظ.

إن "ثلاثية" نجيب محفوظ تقدم مادة غزيرة ومؤثرة لأجل دراسة الحياة الاجتماعية في بداية القرن العشرين، ليس فقط في نواحى الحياة الاجتماعية الواسعة، ولكن أيضا في تفاصيل كثيرة، وبذلك تعد مرجعا تعليميا اجتماعيا لشعب مصر جيلا بعد جيل.

وإذا كان يمكننا أن نعتبر كتاب "الملهاة الإنسانية" للأديب الاجتماعي الفرنسي بلزاك "الكاتب الأمين" هو سجل "لتاريخ العادات الاجتماعية والمشاعر الإنسانية" للمجتمع الفرنسي، وكذلك تولستوي وديكنز اللذان كتبا عن "تاريخ العادات الاجتماعية والمشاعر الإنسانية" لروسيا وإنجلترا، فبالتأكيد ودون مبالغة يمكن أن نقول إن ثلاثية نجيب محفوظ تعد سجلا "تاريخيا للعادات الاجتماعية والمشاعر الإنسانية" في مصر.

ذكر نجيب محفوظ حوالى ستين أو سبعين شخصية، وصل عدد غير قليل منهم إلى درجة نموذجية فنية عالية، وأيضا تميزوا بمغزى اجتماعي واسع المدى: مثل شخصية رب البيت الدكتاتور "أحمد عبد الجواد" والزوجة الوديعة "أمينة"، والشكاك المتردد "كمال"، والوطنى المخلص "فهمى"، والثوريين الصميمين "أحمد" و"سوسن"، فقد أثْرَوا رواق الأدب المصري بالنماذج الجديدة، وكثير من الأبطال الثانويين بالرغم من أن أدوارهم صغيرة، لكنهم يتمتعون ببصمات شخصية لامعة تركت أثرا عميقا في نفوس الناس.

إن تجسيد الشخصيات النموذجية في "الثلاثية" يشير إلى القدرة الفنية الإبداعية العاليه عند الكاتب، ولنأخذ "أحمد عبد الجواد" نموذجا:

هو صورة نموذجية للتاجر المصري المألوف في بداية القرن العشرين. كان يدير دكانا للمستلزمات البيتية اليومية في أحد الأحياء القديمة بالقاهرة، وكان يربح دخلا يكفي لسد احتياجات أسرة مكونة من سبعة أفراد. قدم الكاتب شرحا سريعا لمكانته الاقتصادية وأحواله السياسية، كما رسم بعناية وأسلوب سلس وعبارات رشيقة شخصية "أحمد" المدافع عن الإقطاع (الجندي الإقطاعي)، إن الشخصية المزدوجة التي تتظاهر بالوقار والورع في الظاهر ولكن في السر تفعل ما يحلو لها، في المنزل عظيم صارم رزين دكتاتور "ممثل السلطة السياسية في المنزل"، و"كل من في البيت يطيع إرادته العليا طاعة عمياء، يتمتع بشخصية قوية ذات نفوذ غير محدود مثل السلطة الدينية"، لدرجة أن "كمال" كان يعتقد أنه لا يخاف حتى الله، وكانت زوجته تعيش حياتها بحذر خوفا من أن تُطلَّق في أي وقت، والأبناء تربوا وكبروا على التراجع خوفا من النظرات القاسية الصارمة، وكل أفراد الأسرة لا يمكنهم أن يستمتعوا بالسعادة الأسرية إلا في المساء فقط حينما كان يخرج الأب ليلاً للسهر.

"أحمد عبد الجواد" بالنسبة إلى أفراد الأسرة ليس فقط الحاكم الدكتاتور ولكن أيضا حاميها ذو القوة. كان يكنُّ كرهًا شديدًا لأي بوادر للفكر الجديد، وكان جهله ودكتاتوريته يصلان أحيانا إلى حد هزلي مضحك.

سقط القناع عن وجهه في ساحة العرض وكشف عن الحقيقة فهو أرعن، ماجن، لا رادع له من ضمير ولا وازع. هناك اختلاف أكيد إذا قارنت بين تعبيرات وجهه المهيب أمام أسرته، والتقى والورع وقت الصلاة فإلى أي درجة يصل الإيمان في قلبه في النهاية؟ كما ذكر نجيب محفوظ، هو يؤمن أن الله واحد ولكن هذا الإيمان يستند إليه فقط في مقاومة إيمان "كمال" بنظرية دارون، ولكن لا يمنعه من السعي وراء حياة المتع واللهو، فالإيمان في نظره ما هو إلا سعادة وفرح في هذه الدنيا، "في وقت الصلاة تمتلئ تعبيرات وجهه بالتقوى والورع"، ولكن ليست الصلاة هي التي بها يدير ظهره لهذا العالم ويتطلع بوجهه إلى العالم الآخر، إن أعماق روحه هادئة لا تتزعزع؛ لأن "الله متسامح"، يغفر كل ذنوبه. بجانب ذلك هو وطني يتقبل كل تأثيرات الأخبار السياسية وصدماتها، وفي المجتمع نجده يميل إلى عمل الخير وكرمه مشهور في كل الحي.

بالنسبة إلى هذه الشخصية نرى أن نجيب محفوظ لم يواجهها بالنقد المباشر ولم يكشفها صراحة ولكنه في هدوء تام شرح التطور المنطقي لهذه الطبيعة الفطرية، ولكن في بعض المناسبات مثل تصرفاته القبيحة في حفل زفاف عائشة حيث كادت أن تفضحه المغنية، مال الكاتب إلى

تغيير أسلوبه حتى يتجنب ازدياد حدة المشكلة، وحتى لا يظهر قبحه أمام أفراد الأسرة أو الجمهور، هذا الأسلوب جعله يحتفظ باحترام أفراد أسرته والمجتمع حتى سن متأخرة، وأيضا جعل شخصيتيه تختفيان تحت شاشة عرض عميقة من البداية حتى النهاية. إن هذا حقا يدل على البراعة الفريدة للكاتب؛ لأن مثل هذه التصرفات الأخلاقية الفاسدة كان من المعروف والمألوف في بداية القرن العشرين أن تصادف أمثالها كل يوم في مصر، إنها "مساوئ اجتماعية" وليست "ذنوبا شخصية".

إن هذا لا يعني أن هذه الشخصية ليست على هوى الكاتب، ولكنه تجنب أن يحشر ذاته بشكل شخصي أو مباشر في الأحداث، و ترك الوقت يوظف الكل وفقًا لهدفه. من الأحداث ذات المغزى الساخر أنه أثناء وفاته أظهر أولاده وأحفاده تغيرات لم تكن في الحسبان، وظهرت جماعات من "ذوى اللحى" و"الأجانب" بين صفوف المشاركين في الجنازة: "ذوو اللحى" هم أصحاب حفيده "منعم" أعضاء جماعة الإخوان المسلمين، و"الأجانب" هم أصحاب حفيده الآخر "أحمد"، وهم المنتمون لتنظيمات ماركسية، ومن الطبيعي أن يحضر أيضا أصحاب الحفيد الثالث "رضوان" الذي لا غنى عنهم وهم الوزير وأعضاء البرلمان، كأنما الأحزاب اليمينية والأحزاب اليسارية في مصر تجمعت جميعها في صفوف المشاركين في الجنازة. إن الظهور الساخر في النهاية لمثل هذه الأحداث غير المتوقعة من البداية لهذه الشخصية التي تمثل الجيل القديم المحافظ المهيب، ما هي إلا مأساة تاريخية لهذا الجيل، إن شخصية "أحمد" التي سجلها نجيب محفوظ تتميز بأشكال مختلفة من الحياة وسمات شخصية ومراحل سيكولوجية معقدة فكريا، فهو إنسان يحمل نفسًا ذاتية معقدة بالكامل. لقد استخدم الكاتب النظرة الاجتماعية والتاريخية في خلق هذه الصورة النموذجية ليصل إلى كشف أغوار الحقيقة.

في مراحل التطور التاريخي للقوميات المختلفة والدول المختلفة يوجد هناك تشابه في الحياة الاجتماعية والأيديولوجيا الفكرية. وهذا ما يتيح لإحدى القوميات تفهُّم الأعمال الأدبية للقومية الأخرى واستيعابها؛ ولهذا السبب استطاع الشعب المصري الآن - وباقي الشعوب - تقبل هذه الصورة النموذجية التي ابتدعها نجيب محفوظ. وإذا تجاوزنا عن بعض التفاصيل المحددة لهذه الشخصية المتقوقعة المزدوجة، نجد أنها ما تزال تعيش في مختلف أرجاء الدنيا بل وما تزال موجودة بصورة منتشرة في بعض الدول، بل وما يزال أيضا الشكل الأساسي للأسرة في بعض الدول هو الأسرة ذات النظام العشائري التي تجعل سلطة الأب هي المحور، غير أن الدراما التي تترتب على ذلك ما تزال أيضا هي أهم الموضوعات الأساسية التي يتناولها الأدب. ومع مرور الزمن وتطور التاريخ حتما سوف تختفي مثل هذه الشخصيات، وهذا يعتمد على مناخ المجتمع الذي يعيش فيه، الآن أو لاحقا سوف تظهر مرة أخرى مراحل هذا التاريخ الذي وصفه بدقة نجيب محفوظ في الثلاثية.

ما تزال هناك نقاط يجب أن نذكرها عن جانب تجسيد الشخصيات النموذجية، فقد استخدم الكاتب أسلوب المقارنة بقدر كبير: مثل المقارنة بين أمينة وزوجة أحمد الأولى الفاسقة؛ لكي يظهر تقوى الزوجة أمينة وطهارتها وطاعتها وحنانها، كذلك قارن بين فهمي وياسين الذي ينظر إلى الحياة بسخرية وتهكم، مبرزا الحماسة الصارمة المستقيمة عند فهمي، وقارن أيضا بين كمال وأحمد (الحفيد) فأظهر فكر كمال المتزعزع وتصرفاته المترددة، بينما أبرز إيمان أحمد الثابت وتصرفاته الحازمة. هذا فضلا عن عَقد مقابلة موفقة بين دكتاتورية أحمد الكبير ووداعة أمينة، وكذلك بين جمال عائشة وحيائها وقبح ومكابدة خديجة. في تطور حبكة القصة، استخدم الكاتب بطريقة واسعة أسلوب الموازنة بين كثير من الأحداث: مثل النهاية المأساوية لزبيدة التي انغمست في ملذات العالم الفاني، والنهاية الصالحة لابنة أختها زينب التي أصرت على العودة إلى الحياة

الشريفة، قارن بين التناقض التام في الإيمان بين الحفيدين أحمد وعبد المنعم اللذين دخلا السجن في الوقت نفسه، وكذلك موت أمينة الذي حدث في الوقت نفسه مع مولد الجيل الرابع لهذه العائلة وغير ذلك ... لقد استخدم الكاتب ببراعة وحذق أسلوب المقارنة المناسب وأسلوب الإبراز بالنقيض بالتبادل مع الأبطال والأحداث والحبكة والشخصية؛ ذلك لكي يبرز سمات كل شخصية والفروق بينها بوضوح (قول إنجلز المفكر الشيوعي) وكذلك لكي يعكس مراحل تغير المجتمع وصعوبات العالم النفسي للأبطال، وبهذا استطاع أن يحقق تأثيرات فنية أدبية قوية.

دون شك فإن "الثلاثية" تعد العمل الأدبي العظيم الأول في مصر، الذي يعكس بصورة شاملة وفياضة ذلك العصر، فهي عمل واقعي، نجح الكاتب في توفيق الحقائق التاريخية الصارمة وإبراز تفاصيل الحياة الدقيقة، وفي تجسيد الشخصية النموذجية في البيئة النموذجية، فقد عكس هذا العمل الأدبي روح العصر واضطراب نبض الحياة. وإذا كان الكاتب قد توسع في تصفح القصص الأجنبية مثل الإنجليزية والفرنسية والروسية وغيرها من البلاد الأخرى وبحث الأساليب الإبداعية المختلفة، فإنه انتقى بعناية الفلسفة المناسبة وغيرها من المعلومات العلمية والاجتماعية الملائمة، حيث يمكننا أن نرى في "الثلاثية" الجوانب المختلفة التي استطلعها الكاتب مثل: الرومانسية – وظهرت أولا في الحب النفسي الذي يكنُّه "كمال" لعايدة، فهو يعتبر كل من يحب كالحورية يكون نموذجا جميلا لا عيب فيه، يرمز إلى المثالية ويستحق أن نعبده. ويمكن أيضا أن نرى تأثير الطبيعة الفطرية حينما رسم بعض الشخصيات مثل "مريم" و"ياسين" وغيرهما، أكد سلبية بعض الناس المتفاوته في توارث القوانين واقتفاء أثر حياة بعض الشخصيات والعناصر المتوارثة في خلافة الأجيال في الأسرة. كذلك نرى أثر الواقعية الاشتراكية – وصف "أحمد" و"سوسن" وإيمانهما القوى بالنضال من أجل الاشتراكية: أهدافهما واضحة، ذوا عزيمة كفاحية صلبة، يجسدان صورة الشجاعة لأبطال إيجابيين للتقدم بعزم جبار.

استكشاف كثير من الجوانب بلا شك يجعل العمل الأدبي يظهر ألوانا كثيرة، ولكن إلى أي حد يُضعف من قوة الواقعية في العمل؟ من الناحية الفكرية، نجد عند نجيب محفوظ محدودية عصره، فعندما يعبر عن تذمره تجاه العصر القديم، يتعمق بقوة؛ ولكن عندما يبحث عن طريق للمستقبل، نجده مترددا. أعطى لنا شعاعا من خلال "الثلاثية"، ولكنه عاد سريعا واستخدم غطاء سميكا وأخفاه تحته، لقد استخدم الدم والدموع في كتابة دراما هذا العصر، ولكنه عاد من خلال العيون الباكية الغامضة وأظهر لنا ابتسامة شاردة. وما يستحق الإعجاب والتقدير أن نجيب محفوظ من البداية إلى النهاية تابع تقدم عصره وهو لم يغادر الشعب المصرى أو المجتمع المصرى. لقد عكس الحقيقة بأصرار، ونادى بتغيير الواقع، واستكشف المجتمع المثالى، فهذا هو هدفه دائما. ومن ناحية الأسلوب الفني كان دائما يتطلع إلى الجديد. وبالرغم من أنه أصبح رائد الرواية العربية المعاصرة، فإن "الثلاثية" ما تزال أروع أعماله الأدبية «فسوف تبقى ما بقيت مصر»[٤].

بكين في يناير سنة ١٩٨٥

الهوامش :

١- المستشرق الفرنسي الأب جاك جوميه: ثلاثية نجيب محفوظ: المقدمة.

٢- أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ: ص ٦٠.

٣- نجيب محفوظ : أتحدث إليكم: ص ٧٣، ٧٤.

٤- ذكر هذا الكلام في مجلة الهلال عدد فبراير سنة ١٩٧٣.

ميرامار*

إيزابيلا كاميرا دافلينتو / ت : فوزي عيسى

الإسكندرية! الإسكندرية الأسطورية التي بقيت في قلوب الشعراء والأدباء، الإسكندرية التي يسميها أونجاريتي "إفريقيا... أرض طفولتي وصباي... أرض ذكرياتي..."، الإسكندرية التي خلدها كفافيس في شعره عندما قال:

"لن تجد مكانا آخر ولا بحرًا آخر.
فالمدينة ستلاحقك".

وها هي أيضا الذكريات والحب لكل ما تمثله المدينة بالنسبة إلى العديد من الأوربيين الذين عاشوا فيها، وكانت بمثابة مصدر إلهام لكتاب أمثال لورانس داريل، وفورستر... إنها البطلة دائما في قصصهم وأشعارهم ورواياتهم ، هذه المدينة، الإسكندرية.

وأخيرا تأتينا شهادة مصرية، شهادة الأديب الحائز على جائزة نوبل، نجيب محفوظ، والذي جذبته بقايا المجتمع العالمي في الإسكندرية حينما كانت المدينة على وشك فقدان طابعها الأجنبي. فمحفوظ الذي عادة ما يصف في أعماله مدينة القاهرة، والقاهرة فقط[1]، ها هو يجري أحداث روايته ميرامار في الإسكندرية الشتوية المطرة. حيث تظهر المقاهي والكازينوهات (وقد أصبحت الآن مجرد مقاهٍ حديثة) التي كانت قريبة إلى قلوب الأوربيين، ولمَ لا؟، بل كانت أيضا قريبة إلى قلوب المصريين أنفسهم. ولكن على خلاف الإسكندرية التي صورها الكتاب الغربيون، الذين تمحوروا في كتاباتهم على المدينة بوجهها الذي يعكس أجواء الحماية البريطانية (والتي انتهت بصفة رسمية في عام ١٩٢٢ ، ولكنها استمرت في الواقع حتى عام ١٩٥٤) بعيدا عن البعد الزمني وعن الواقع المصري، فإن إسكندرية نجيب محفوظ تنخرط تماما في حياة مصر الحديثة، بكل صراعاتها الاجتماعية والسياسية.

إننا في عام ١٩٦٦ ، عشية الحرب التي ستشهد مرة أخرى تفوقا عسكريا إسرائيليا على العالم العربي الذي تمزقه التناقضات الداخلية. وفي صفحات ميرامار، لا شيء يوحي بالكارثة الوشيكة، أو ما يطلق عليها العرب النكسة؛ بل إن النظام الذي أتت به "الثورة"- الانقلاب العسكري الذي حدث في يوليو ١٩٥٢ والذي أتي بمحمد نجيب إلى السلطة- كان يبدو راسخا.

والواقع أنه قبل حرب يونيو ١٩٦٧ كان الاعتقاد السائد هو أن الريّس، أي الرئيس جمال عبد الناصر (الذي لم يرد ذكره مطلقا في ميرامار) قادر على مواجهة أي موقف. فكانت قد ترسخت سلطته الشخصية. كان عام ١٩٥٢ بعيدا. عندما كان عبد الناصر مجرد أحد "الضباط الأحرار" الذين استولوا على السلطة، وطردوا الملك فاروق، وغيروا مصير مصر الحديثة. وكان عام ١٩٥٤ بعيدا، عندما قام عبد الناصر بخلع الرئيس محمد نجيب، بعد أن همّش دوره شيئا فشيئا. وبدأ حقبة من نظامه الشخصي ومن السياسة التي ميزته. وهي سياسة تقوم على التأميم ودعم الاقتصاد ، حيث كان القطاع العام يتخذ دورا متزايدا على حساب القطاع الخاص، واقتراب الدولة من الفلك السوفييتي وابتعادها عن الولايات المتحدة. ثم حدث قمع الأحزاب السياسية وإنشاء نظام الحزب الواحد: وهو الاتحاد الاشتراكي. وإذا كان النظام الناصري من ناحية قد تبنى إجراءات تقدمية، مثل الإصلاح الزراعي، والتأميم، والتعليم الإجباري ، والحد من المواليد، وحصل على تعاطف الفئات الأكثر فقرا وتهميشا من الشعب، فإنه من ناحية أخرى كان بوسعه الابتعاد عن إثارة الاستياء بين مؤيدي الملكية والنظام البرلماني، في أحزاب اليسار وفي الأوساط الدينية. وهذا يوضح السبب في أنه من بين معارضي عبد الناصر ، كان هناك الشيوعيون بالذات– وذلك بالرغم من التقارب مع الاتحاد السوفييتي– ومنظمات دينية، مثل منظمة الإخوان المسلمين القوية التي أسسها حسن البنا عام ١٩٢٩، وفي أن الشيوعيين والأصوليين الإسلاميين بالذات قد ملأوا السجون ومعسكرات الاعتقال في مصر الناصرية.

في هذا المناخ السياسي الخاص، القائم على التأييد والنقد، والقمع وتدبير المؤامرات، والتجسس على الأفراد، يقدم لنا نجيب محفوظ روايته ميرامار. التي ظهرت أولا، كما هو الحال بالنسبة إلى العديد من رواياته الأخرى، في حلقات على صفحات أكبر الصحف اليومية في القاهرة، وهي جريدة الأهرام، قبل أن تصدر في كتاب واحد عام ١٩٦٧.

وفي ميرامار، كما هو الحال في الثلاثية، يقدم لنا محفوظ التيارات المختلفة في المجتمع المصري. التيار الرجعي ويمثله هنا شخصيتان: مدعي السياسة العجوز طلبة مرزوق، ممثل الطبقة الإقطاعية التي تم تصفيتها من خلال الإصلاح الزراعي. والشاب الانتهازي العربيد حسني علام؛ والتيار التقدمي ممثلا في منصور باهي، وهو مثقف يساري نجا من المعتقل ليس لشيء سوى لأن أخاه شخصية كبيرة في الشرطة، وهو شخصية سلبية يصدق عليها تعليق الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة: "هي مبادئ عامة بالنسبة للشعب، ولكن في الحياة الخاصة ..."[2]. ولا نعدم صورة الشخص الوصولي، سرحان البحيري، وهو الشخص الذي، كما قال نجيب محفوظ نفسه في مقابلة حديثة: "كان يبيع نفسه في الماضي من أجل خمسة جنيهات، والآن يبيع نفسه من أجل خمسة ملايين"[3]. وهو عضو في الاتحاد الاشتراكي ومؤيد متحمس لثورة ١٩٥٢، وهذه الشخصية لا تفكر سوى في تحقيق الثراء، وهي عموما بعيدة كل البعد عن رؤية "سياسية" للواقع.

أما ذاكرة التاريخ فإنها تتحدث بلسان عامر وجدي، وهو صحفي عجوز على المعاش عايش شخصيا الأحداث المصرية الرئيسة في ذلك القرن: فقد درس في جامعة الأزهر الإسلامية القديمة بالقاهرة، وانضم لحزب الوفد لفترة طويلة ؛ وهو الحزب القومي التحرري الذي أسسه سعد زغلول عام ١٩١٩، وقد ترك العمل منذ فترة وجيزة حتى لا يعمل تحت إمرة ذلك المدير الأفاق، الذي ترقى بفضل النظام. وهذه هي الشخصية التي يقدمها لنا محفوظ في صورة مواتية، وربما تكون هي الشخصية التي يجدها قريبة من قلبه.

والشخصيات النسائية الأكثر أهمية تتمثل في اثنتين: صاحبة بنسيون ميرامار والخادمة، وهما نموذجان من المجتمع المصري في تلك الحقبة. الشخصية الأولى، وهي ماريانا اليونانية. أو المدام، بمثابة بقايا المجتمع العالي الذي عاش في الإسكندرية، والشخصية الثانية هي زهرة،

الفلاحة الساذجة القادمة من ريف الدلتا بحثا عن عمل. وزهرة هذه على قدر عال من الجمال؛ مما يجعل منها مطمعا ومحط أنظار - ومغازلات - النزلاء الذين تجمعهم المدام في البنسيون.

تتمركز أحداث الرواية حول خبر من أخبار الحوادث يرويه أربع شخصيات من وجهات نظر مختلفة، ويتم إثراؤه شيئا فشيئا ببعض العناصر الإضافية، كما لو كان قصة من القصص البوليسية التي يتسع نسيجها شيئا فشيئا. وهذه التقنية في السرد، التي سبق استخدامها في السينما والأدب، سواء في الشرق أو الغرب- وهنا يتداعى إلى الذهن رواية "غصن الأخطاء" لسلفادور دي مادارياجا ، ورواية "راشومون" لأكيرا كوروساوا- يتم توظيفها هنا بوصفها عنصرًا محفزًا لما تمثله شخصيات الرواية في السياق السياسي-الاجتماعي لمصر الحديثة. فكل واحد من أبطال الرواية يعبر عن وجهة نظره، ويحكي عن أحاسيس وأشياء يحبها وأشياء يكرهها، وعن أحقاد ورغبات، في الغالب تتعارض مع ما تحكيه الشخصيات الأخرى.

ولكن البطولة الحقيقية في العمل تقوم بها مدينة الإسكندرية، الإسكندرية المطيرة الباردة التي تشهد الفصل الأخير من الوجود الأوربي: فما تبقى من الأجانب في المدينة يسرع في الرحيل منها، وجميعهم يحاولون بيع كل شيء للمصريين من أجل مغادرة المدينة. والأحياء الشعبية العربية مثل: الأنفوشي وسيدي جابر وكرموز وكليوباترا- وهو الحي الذي أحبته كثيرا الأديبة فاوستا شالنتي- ترتبط بالوجود الغربي بشكل كبير: فهناك الكورنيش وسبورتنج والفنادق الكبرى في "الزمن الجميل"، والسيسل والوندسور ومقهى تريانون "تي روم تريانون" ومحلات الحلوى اليونانية باستروديس وأتينيوس.. كل ذلك يمثل الخلفية التي ينسج عليها محفوظ الأحداث البائسة الكئيبة لشخصياته، بما هي صور معكوسة ومشوهة للأحداث الكبرى التي غيرت المجتمع المصري.

وعندما تم تحويل ميرامار إلى فيلم سينمائي عام ١٩٦٩، بعد نشرها مطبوعة بعامين، أثارت مقالات نقدية عدة في الصحافة المصرية، التي كانت تحاول قراءة ما وراء الشخصيات السينمائية، والرموز التي تمثلها، في المؤسسة العسكرية في ذلك الوقت. ولكن كون أن الرقابة قد أجازت الفيلم يؤكد أن نظام عبد الناصر قد نظر دائما بعين الاعتبار تجاه هذا الأديب، الذي يحبه الشعب المصري كثيرا. وكما أشار أحد كبار الباحثين في الأدب العربي المعاصر ؛ فإن نجيب محفوظ كان أحد الكتاب المصريين القلائل الذين لم يعرفوا المعتقل بصورة شخصية[٤]. وقد زادت شعبية محفوظ منذ أن تم تحويل العديد من رواياته وقصصه إلى أعمال سينمائية، حتى وإن لم تكن في بعض الأحيان تلتزم بالأصل الروائي. ولكن كما يقول الكاتب، في إشارة إلى بلده: "إذا كانت الرواية تكتب من أجل عدة آلاف من القراء المثقفين؛ فإن السينما تضعها في متناول ملايين المشاهدين الذين تبلغ نسبة الأمية فيهم سبعين بالمائة"[٥].

وباعتباره مشاهدا جيدا لما يحدث في بلده، استطاع نجيب محفوظ أن ينقل بمهارة واقع سبعين عاما من التاريخ المصري في الثوب الفني الذي يكسو به قصصه ورواياته. ومن ناحية أخرى فإن موقف نجيب محفوظ من التطور السريع للتغيرات السياسية معروف للجميع، ويتلخص في قوله: "لقد أطاحت الثورة بملك، ولكنها أتت مكانه بالعديد من الملوك الآخرين"[٦].

وبعد الروايات التاريخية، التي تتناول التاريخ الفرعوني[٧]، أخذ اهتمام محفوظ يزداد شيئا فشيئا بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي يحيط به، ليكتب دون انقطاع رواية تلو الأخرى، كما لو كان جالسا في مرصد لا تغيب عنه أدق التفاصيل. كان قد بدأ نشر قصصه بداية من عام ١٩٣٤ في مجلة سلامة موسى "المجلة الجديدة" الأسبوعية. ثم بعد ذلك في "الرواية" و"الرسالة" و"الثقافة". وفي عام ١٩٤٥ مع "القاهرة الجديدة" بدأ ذلك الخط المتواصل من القصص والروايات التي تعبر عن قاهرته التي تتميز بحواريها وأزقتها، بميادينها ومقاهيها، والتي تظهر أسماؤها في عناوين هذه

الأعمال (خان الخليلي عام ١٩٤٦، وهو اسم بازار القاهرة القديم، وزقاق المدق عام ١٩٤٧)[٨]. وأفضل تعبير عن هذا الخط يتمثل في الثلاثية: بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية التي كتبها بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧.

وكل أعمال هذه المرحلة الأولى من الإنتاج الأدبي لنجيب محفوظ تصور مصر وهي تخطو خطواتها الأولى في مجال التصنيع، أو ما يعرف في العالم الغربي بالثورة الصناعية والاجتماعية والتي غذت الإنتاج الأدبي في ماض أصبح بعيدا. ولكن هذه الفترة مما يعرف بـ"الواقعية الاجتماعية" تنتهي أيضا عند نجيب محفوظ: فالجدل الاجتماعي يصبح أكثر خفوتا، بينما تجربة التقنيات الروائية الجديدة تصبح أكثر تعقيدا. ولنأخذ مثالا على ذلك رواية بداية ونهاية في عام ١٩٤٩التي يحكي فيها الكاتب قصة أسرة قاهرية ؛ فيقوم بوصف واقعي لألوان شتى من البؤس من أجل التعبير عن التدهور المادي والمعنوي لمجموعة من الأشخاص. وفي روايات أخرى لاحقة نجد تحولا كبيرا يتمثل في وصف الحوادث المأساوية بنظرة برود، بعيدا عن الواقعية المبالغ فيها في الخمسينيات.

وفي بداية الستينيات يبدأ الكاتب نوعا أدبيا جديدا، ليس من السهل تصنيفه، تظهر فيه بعض بقايا الحقبة الواقعية؛ ولكن يسود فيه التحليل النفسى للشخصيات، ويتميز بنزعة رمزية متزايدة. وهذه هي فترة اللص والكلاب ١٩٦١، والسمان والخريف ١٩٦٢، ودنيا الله ١٩٦٣، والشحاذ ١٩٦٦. وبعد ذلك تأتي ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦، التي تمثل هجوما على المخدرات، وعلى طبقة صغار المفكرين البرجوازيين الغارقين في الفساد واللا أخلاق، وعلى البيروقراطية العقيمة في بعض أجهزة الدولة. ثم بعد ذلك أولاد حارتنا التي نشرت في لبنان عام ١٩٦٧ بعد ثمانية أعوام من ظهورها المثير للجدل في حلقات على صفحات أكبر جريدة يومية قاهرية "الأهرام". وهي قصة بسيطة، ترمز للإنسانية كلها من الخليقة وحتى يومنا هذا، من خلال عودة أنبياء الله آدم وهابيل وقابيل والمسيح ومحمد، للعيش في أحد أحياء القاهرة والصراع الدائم بين الخير والشر. ولكن التعرض لموضوعات مقدسة في إطار اجتماعي بحت قد أثار حفيظة الأوساط الدينية المحافظة، وبعد تدخل الرقابة تم حظر الكتاب في مصر.

ونجيب محفوظ بما هو كاتب دراما يقوم في جميع أعماله برسم دقيق لمكان الحدث: فهو يقدم لنا مسرحا للأحداث يعرض فيه الوقائع والشخصيات. وهذا المسرح قد يكون حارة أو قصرا، أو فندقا، أو مقهى من مقاهي القاهرة أو الإسكندرية. كما حدث في ثرثرة فوق النيل ، حيث تدور الأحداث في وسط اجتماعي عائم على النيل، أما في الكرنك (مقهى المؤامرات)[٩] فإن الأحداث جميعها تدور في عدة أمتار مربعة في أحد المحلات العامة.

وفي ميرامار فإن مسرح الأحداث في الغالب يكون في مدخل البنسيون، حيث تتشاجر الشخصيات وتتعارك، ولكنهم جميعا تشدهم أغاني الساحرة أم كلثوم. ولكن ضيق المكان هذا لا يترك فراغا في السرد؛ لأنه يولد في القارئ إحساسا واضحا بالألفة تجاه المكان الذي تدور فيه الأحداث، وكما يقول نجيب محفوظ: "يمكن تحسس عمق الشخصية المصرية، من خلال مجموعة من الأشخاص، حتى وإن كانت قليلة أو من نفس الوسط. وهكذا يمكن التعرف على مساحة عريضة عن طريق شرائح صغيرة..."[١٠].

وفي المرحلة الأكثر حداثة نرى الكاتب يستنبط طريقة سردية جديدة تتناسب والقلق الذي يميز روح العصر، وهي طريقة تختلف عن الطريقة التي يمكن أن نسميها "كلاسيكية" في السرد الأدبي. وهنا نلحظ اختفاء الأنواع التقليدية. فالآن لا الشكل ولا الطول يسمحان بالتمييز بين القصة الطويلة والرواية القصيرة، حتى الأدب المسرحي يتنهى به الأمر إلى التداخل مع هذه الأشكال الأدبية المختلفة. وهناك أيضا تغيرات على المستوى الأسلوبي: فالمجاز والصور البلاغية الخاصة

بالأعمال القديمة، يتم التخلص منها نهائيا في مقابل حرية أكثر في التركيبة اللغوية والإيقاع السردي. فنحن هنا في المرحلة التي تصبح الرمزية فيها أكثر استفزازا كما هو الحال في المجموعات القصصية : خمارة القط الأسود وتحت المظلة ١٩٦٩.

وعلى الرغم من تجربة تقنيات سردية جديدة فإن الكاتب لا يبتعد عن الواقع الاجتماعي والسياسي لبلده، وفي المرايا ١٩٧٠ نجد إشارة واضحة ومتكررة لحرب يونيو ١٩٦٧؛ التي تمثل مرحلة فاصلة في الوعي التاريخي والأدبي أيضا للعالم العربي.

وبالرغم من أنها ليست سيرة ذاتية فعلية، فإن صورة الكاتب ومعتقداته السياسية تظهر بشكل متزايد من خلال حوارات الشخصيات المختلفة في رواياته. فحكايات حارتنا عام ١٩٧٥ التي كتبت بضمير المتكلم، ربما تكون هي الرواية الأقرب إلى السيرة الذاتية عند نجيب محفوظ، التي يستمتع فيها الكاتب "كما كانت تفعل جدته" بسرد القصص الصغيرة في الحي الذي يقطن فيه. وفي عام ١٩٧٧ قام بنشر رواية حضرة المحترم وهي محاكاة لشخص عبد لطموحاته، لدرجة أنه يحرم نفسه من كل متع الحياة. وبالرغم من مرور السنين يستمر الكاتب في النشر بشكل متواصل رواية تلو الأخرى: عصر الحب ١٩٨٠، أفراح القبة ١٩٨٠، ليالي ألف ليلة ١٩٨٢، رحلة ابن فطومة ١٩٨٣، العائش في الحقيقة ١٩٨٥. وهذه مجرد أمثلة فقط من رواياته العديدة. حتى روايته الأخيرة قشتمر، وهي الرواية رقم ثلاثة وأربعين. والتي كانت قد نشرت من قبل في حلقات أسبوعية يوم الجمعة في جريدة الأهرام.

كما قلنا لم يكتب نجيب محفوظ سيرة ذاتية صريحة، ولكن من خلال اللقاءات العديدة التي أجرتها معه الصحافة والتي تم جمعها في كتاب سواء بواسطة صبري حافظ[11] . أو جمال الغيطاني[12]، يمكن للقارئ أن يرسم صورة إنسانية للكاتب، حتى وإن كان قد حاول دائما أن يخفي حياته الأسرية.

لقد ولد نجيب محفوظ في الحادي عشر من ديسمبر عام ١٩١١ في أسرة متواضعة تسكن في حي الجمالية، وهو حي شعبي من أحياء القاهرة. كان والده في البداية موظفا بسيطا ، ثم قام بالعمل لحسابه الخاص محققا بعض النجاح. لدرجة أن الأسرة في غضون سنوات قليلة استطاعت أن تنتقل إلى منطقة أكثر رقيا وهي منطقة العباسية. حيث سكن نجيب محفوظ هناك حتى عام ١٩٥٤. وقد عاش طفولة هادئة نظرا لأن والده كان شخصا مهذبا، لا يشبه من قريب أو بعيد الرجل المستبد الشهير الذي يلعب دور البطولة في ثلاثيته. وفي عام ١٩٣٠ التحق نجيب محفوظ بكلية الآداب قسم الفلسفة بالقاهرة حيث تخرج فيها عام ١٩٣٤. وبعد عامين عمل في سكرتارية الجامعة حتى عام ١٩٣٩ عندما انتقل إلى وزارة الأوقاف. وهنا استمر في هذا العمل لمدة خمسة عشر عاما، وهي فترة اتسمت بكثافة اللقاءات الإنسانية التي كان لها أكبر الأثر على الكاتب. وكان عام ١٩٥٤ هو عام التحولات الكبرى ليس فقط بالنسبة إلى مصر (فقد تولى جمال عبد الناصر السلطة) وإنما أيضا بالنسبة إلى الكاتب الذي ترك وزارة الأوقاف لكي يتولى العمل أولا بوصفه مديرًا فنيًّا في وزارة الثقافة، ثم أصبح بعد ذلك مديرا لمؤسسة السينما. وفي عام ١٩٥٤ أيضا تزوج نجيب محفوظ وترك منزل العباسية. كان عمره اثنين وأربعين عاما. وهي سن متأخرة للزواج طبقا للعادات المصرية. ويبدو أنه في شبابه قد عاش قصة حب فاشلة، وهو ما يفسر طول فترة عزوبته[13]. وفي العديد من رواياته هناك تلميحات لمشاريع زواج لم تتم لأسباب عديدة، أكثرها بروزا الفارق الاجتماعي. وفي رواية ميرامار ذاتها فإن شخصية عامر وجدي، التي يمكن أن نتعرف فيها على بعض ملامح محفوظ نفسه، يضع الكاتب في الخلفية أكثر من مرة اللقاء المؤلم مع والد الحبيبة، الذي يعترض على الزواج ؛ لأن العريس لا يبدو له على مستوى ابنته.

وفي عام ١٩٥٧ يحصل الكاتب على جائزة الدولة للآداب.

وفي عام ١٩٧٢ يخرج على المعاش ولكنه يستمر في الكتابة للصحافة وفي التأليف الروائي.

وفي جميع أعمال نجيب محفوظ تقريبا نجد أحداثا مثل التي تقع بصورة يومية: أحداثا حزينة، جرائم، مؤامرات، عمليات قبض على أشخاص، جنس، مخدرات ورشاوي. ومثله مثل العديد من الكتاب المصريين، يهاجم نجيب محفوظ الرشوة والوصولية والمخدرات والإجرام والتفرقة الاجتماعية، ولكن دون أن يصل الأمر إلى النغمة اللاذعة الفظة التي يتميز بها زملاؤه من الكتاب الشبان. فما يميز محفوظ عن غيره من الكتاب المعاصرين، مصريين أو عربا أيا كانوا، هو أنه بينما الكتّاب الشبان المنخرطون في السياسة بشكل أكبر، يظهرون سخطا لا يعرف الهوادة تجاه الجميع وتجاه كل شيء، نجد أن نجيب محفوظ يبتعد عن التطرف وعن الانخراط المباشر في السياسة. فهناك كتاب عرب آخرون مثل يوسف إدريس وجمال الغيطاني ومجيد طوبيا وعبد الرحمن منيف وغسان كنفاني وحنا مينا وجبرا إبراهيم جبرا وغادة السمان، ينتظرون دورهم في التقدير من جانب ثقافتنا المنكفئة أكثر من اللازم على أوربا، ويمكن اعتبارهم تعبيرا صادقا عن التيارات الأدبية المعاصرة في العالم العربي: وهي تيارات تعاني من القلق. والغربة والظلم الاجتماعي، ومن بطش الإمبريالية، ومن المشكلة الفلسطينية المعقدة التي هي مكون دائم في الضمير العربي. ومع ذلك فإن نجيب محفوظ يبقى من المحيط الأطلنطي إلى الفرات هو النقطة المرجعية الأساسية لجميع الكتاب العرب، الذين يعتبرونه بحق "الأب" بالنسبة إلى الأدب الروائي العربي المعاصر.

الهوامش:

(*) نشرت هذه الدراسة في صدر الترجمة الإيطالية لرواية ميرامار، المنشورة في دار نشر Lavoro، روما ١٩٨٩.

(١) الاستثناءات قليلة في هذا الصدد: فعلاوة على ميرامار، هناك رواية تدور أحداثها في الإسكندرية عام ١٩٥٢، وهي رواية السمان والخريف. وهناك أيضا بعض الأصداء السكندرية في رواية الطريق عام ١٩٦٤، وفي بعض القصص القصيرة. وكما يقول الكاتب نفسه- المعروف عنه عزوفه عن السفر- الإسكندرية هي "المكان الوحيد الذي أذهب إليه بصفة منتظمة... كل صيف، منذ أن كنت صبيا" (جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠، ص.٩١).

(٢) سحر خليفة، "عباد الشمس، منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق ١٩٨٤، ص. ١٧.

(٣) سلوى النعيمي، "Notre pere Mahfuz" في "Magazine litteraire" باريس، مارس ١٩٨٨، ص. ٢٦. تم نشر الترجمة الكاملة لهذه المجلة في "Linea d'Ombra" رقم ٣٢، عام ١٩٨٨، ص: ٣٩-٤٤.

(٤) جان فونتين، Jean Fontaine, *Le nouveau roman egyptien*, ١٩٧٥-١٩٨٥، في "Ibla" (تونس)، رقم ١٥٨، عام ١٩٨٦، ص. ٢٢٠

""Sur les quatorze ecrivains egyptiens que j'ai pu recontrer au cours de mon sejour au Caire (octobre-novembre 1985), dix d'entre eux ont connu la prison".

(٥) سلوى النعيمي، المصدر السابق، ص. ٢٩.

(٦) بالنسبة للاستشهاد بالإيطالي انظر صحيفة "La Stampa". بتاريخ ١٤ أكتوبر ١٩٨٨، ص. ٣.

(٧) عبث الأقدار ١٩٣٩، رادوبيس ١٩٤٣، كفاح طيبة ١٩٤٣.

(٨) نجيب محفوظ، زقاق المدق، ترجمة باولو برانكا، فلترينللي. ميلانو ١٩٨٩.

(٩) نجيب محفوظ، مقهى المؤامرات، ترجمة دانييلا آمالدي، دار نشر Ripostes، ساليرنو- روما ١٩٨٨.

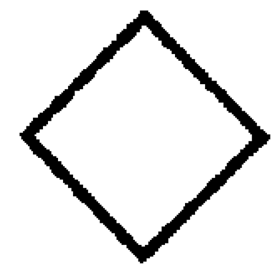
(١٠) سلوى النعيمي، المصدر السابق، ص.٢٨ .

(١١) نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، (لقاءات وتقديم صبري حافظ). بيروت ١٩٧٧.

(١٢) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر.

(13) Brugman J., *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Brill, Leiden 1984, p.285.

في التحولات الاجتماعية والأدبية:
الآداب العربية والأوروبية الحديثة نموذجاً



تأليف : مجدي يوسف / ترجمة : حسام نايل

تقديم شارح لسياق هذه الدراسة بمناسبة صدور ترجمتها العربية:

نشرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية تحت عنوان: Literary and Social Transformations: The Case of Modern European and Arabic Literatures في سبع صفحات من الحجم الكبير (ص ٥١ – ٥٧) من الفصل الأول من المجلد الأول من أعمال المؤتمر العاشر للجمعية الدولية للأدب المقارن الذي عقد في جامعة نيويورك عام ١٩٨٢، والذي صدرت أعماله عن دار نشر جارلاند في مدينة نيويورك ١٩٨٥. وقد ترجمت هذه الدراسة عن هذا الأصل الإنجليزي إلى اللغة الأيرلندية ونشرت تحت عنوان **"مان ومحفوظ"** في مجلة "كور" الثقافية الشهرية الناطقة بتلك اللغة، وذلك في عددها الصادر في يوليو ١٩٨٩ كما ترجمت إلى اللغة البرتغالية في جامعة "ساو باولو" بالبرازيل ونشرت هناك في المجلة الفصلية "أونيبيرو" للدراسات الأكاديمية UNIBERO, Centro Universitario Ibero-Americano, Revista de Estudos Academicos وذلك في عددها الصادر في الفصل الأخير يوليو – ديسمبر من عام ٢٠٠٠، ص ٥١ – ٥٩.

وقد ثبت فيما بعد – في عام ١٩٩١ – أن النقد الذي وجهه كاتب هذه الدراسة إلى العالَم الروائي عند كل من "مان" و"محفوظ" يناقض ما تعبر عنه "معايير اختيار جائزة نوبل في الأدب" كما قدمها "إسبمارك شل" عضو لجنة الجائزة والمكلف منها بتحرير الكتاب الذي نشر بالسويدية عام ١٩٩٠، ثم مترجماً إلى الإنجليزية في ١٩٩١ تحت عنوان (يلاحظ أن حرفي الـ (kj) ينطقان معًا باللغة السويدية كحرف الشين بالعربية):

Kjell Espmark: The Nobel Prize in Literature: A Study in the Criteria behind the Choices, Boston Massushussets, 1991.

فقد كشف هذا الكتاب عن أن المعيار الرئيسي لجائزة نوبل في الأدب يتمثل في تثمين الأعمال الإبداعية التي "تتحلى" على وجه الخصوص "بتلك المثالية" بالمعنى القيمي

الفلسفي، وهو ما يتعارض، إن لم يكن يناقض ما أراه في هذة الدراسة. هذا بينما لم يسترع انتباهي حين كتبت هذا البحث أن **"توماس مان"** كان قد حصل على جائزة نوبل في الأدب عن روايته **"آل بودنبروك"**- محط النقد هنا. كما أني لم أكن أقصد بالطبع إلى أن "أؤكد" أو حتى أن أشير للجنة الجائزة أو غيرها من قريب أو بعيد إلى أن **ثلاثية محفوظ** "تنطبق عليها" مقاييس جائزة نوبل في الأدب، خاصة وأن كتاب "شل" الذي يفصح للمرة الأولى عن معايير تلك الجائزة لم يكن قد صدر بعد. والحقيقة أنه لم تكن الجائزة في ذهني على الإطلاق حين كتبت هذه الدراسة، أو حين ألقيتها في المؤتمر المذكور عام ١٩٨٢، حيث كان من بين الحاضرين والمعلقين عليها (في الشق الخاص بـ**"توماس مان"**) "هاري ليفين"، أستاذ الراحل إدوارد سعيد في جامعة هارفارد، ومن ثم حين طُبعت في أعمال ذلك المؤتمر شكلت بذلك أول "نقد" مقارن لرواية الأجيال عند **محفوظ** ينشر بلغة أوربية منتشرة ومتاحة للجنة الجائزة. ومع ذلك فلا أعلم إن كانت لجنة الجائزة قد اطلعت على نقدي هذا أم لم تفعل، فهو أمر قد يتضح عند نشر محاضر جلسات اللجنة بعد مضيّ نصف قرن على منحها الجائزة. وإن كان من اللافت على أية حال أن اللجنة - حسبما جاء في كتاب "شل" - قد تحولت فجأة من الشعر إلى السرد الروائي، بعد أن كان بعض أعضائها متحمسين في أول الأمر لأدونيس (انظر كتاب "إسبمارك شل" ص ١٤٣). على أية حال إذا فرض جدلاً أن اللجنة قد اطلعت على دراستي هذه، فذلك كان خليقًا بأن يؤكد لها انطباق معايير الجائزة على أعمال **نجيب محفوظ** لاسيما وأن الناقد هنا لم يكن يسعى لمحاباة **محفوظ** أو مجاملته على حساب الحقيقة التي يرتئيها. وقد قرأ الأستاذ **نجيب** - الذي ندعو له جميعًا، وفي المقدمة صاحب هذه الدراسة، بطول العمر وازدهار الصحة - قرأ هذا البحث في أصله باللغة الإنجليزية بعد صدوره بعام، في ١٩٨٦، ودارت بينه وبين مؤلفه مناقشات بشأنه في ندوة الأستاذ الأسبوعية التي كانت تعقد آنذاك في كازينو قصر النيل، وقد خبّرني بعدها زميلي الدكتور عبد المنعم تليمة أن الأستاذ **نجيب** "عاتب عليّ بسبب دراستي هذه". ومع ذلك فربما جاءت السفن بعدها بعامين - في ١٩٨٨ - "بما لم تحسب له الريح أدنى حساب".. والحق أن فرحتي كانت غامرة بحصول أديبنا الكبير على الجائزة (على الرغم من تحفظي على معاييرها) لأن في حصوله عليها تعريفًا واعترافًا بالأدب العربي المعاصر الذي سبق أن حاربت من أجل الاعتراف به في الجامعات الألمانية منذ أوائل الستينيات، وترتب عليه أن كلفت بتأسيس دراسات الأدب العربي المعاصر للمرة الأولى في جامعة كولونيا بألمانيا عام ١٩٦٥. وإني لأحلم بأن يمتد العمر بأديبنا الكبير حتى نحتفل معه في عام ٢٠١١ بمئوية الأدب والرواية العربية الحديثة.

(مجدي يوسف)

ليس من الممكن معالجة العديد من مسائل التاريخ الأدبي والأدب المقارن دون دراسة قضايا تقع خارج دائرة الأدب في تفاعلها التبادلي مع الأدب. وتعتبر مسألة الأيديولوجيا في الأدب واحدة من هذه القضايا، أما القضية الأخرى فتتمثل في الكيفية التي يتمكن بها الأدب من تكثيف العمليات الأيديولوجية ووظائفها الاجتماعية التاريخية. وعلى سبيل المثال فالكتاب المقدس (العهد القديم بوجه خاص) والقرآن الكريم وثائق أدبية رفيعة المستوى، ولعل ذلك من الأسباب الرئيسية التي تفسر ما يتمتعان به من نفوذ أيديولوجي. فلماذا لا نعتبر العمل الأدبي في العصور الحديثة تمثيلاً فنيًا لتضمينات أيديولوجية أو استجابة أيديولوجية لتطورات اجتماعية محددة تَتشكل فنيًا،

وحينئذ يدعم العمل الأدبي — إما بشكل واعٍ أو غير واعٍ — جماعة أو طبقة اجتماعية معينة في صراعها الصريح أو المستتر مع جماعات أو طبقات أخرى؟

ومع أن الأدب مبني على أساس ضرب من تعددية رؤى العالم Weltanschauungen بصورة ظاهرة أو ضمنية مما يشكل ما يمكن أن يطلق عليه "المشروع الأيديولوجي"، غير أنه لا يمكن اختزال الأدب إلى مجرد كونه أيديولوجيا وكفى. وبهذا المعنى سوف ندرس العام والخاص من الناحيتين الأيديولوجية والأدبية في روايتَيْ مؤلفَيْن يبدو أنهما كانا منشغلين انشغالاً عميقًا بالتحولات الاجتماعية الاقتصادية التي اجتاحت بلديهما في العصور الحديثة. الأول هو توماس مان Thomas Mann وقد ولد في مدينة لوبيك Lubeck الألمانية العريقة التي تتمتع بامتياز الهانسا hansa(*)، وقد جسّد في روايته "آل بودنبروك" Buddenbrooks انهيار عائلة تاجر برجوازي في بلدته المحلية - والحق أن هذه العائلة هي نفسها عائلة المؤلف - حيث غطى العمل حيوات أربعة أجيال على مدى القرن التاسع عشر. أما المؤلف الثاني فهو نجيب محفوظ المولود في حي الجمالية، وهو أحد الأحياء الرئيسية في القاهرة القديمة، وقد جسّد في ثلاثيته حيوات أجيال ثلاثة تنتمي إلى عائلة تاجر من الطبقة الوسطى في حي الجمالية، وهي أجيال تتزامن مع عمليات تحول اجتماعي سياسي شامل في المجتمع المصري خلال النصف الأول من القرن العشرين.

ومن اللافت أن كلا المؤلفين يتمتع في عمله الروائي بحس وثائقي دقيق ومتميز. غير أن هذا الطابع الوثائقي ليس تاريخيًا وإنما هو فني يعكس في نهاية المطاف - بعد المضي قدمًا خلال العديد من المواقف المتوازية وغير المتوازية المجسّدة ببراعة - رؤية للتاريخ أو على الأصح ضربًا مما يمكن أن نسميه رؤية العالم Weltanschauung لدى الكاتب. وهكذا نجد في كلتا الروايتين إعادة بناء أدبية لعمليات تاريخية موضوعية يعالجها المؤلفان في عالم أدبي موازٍ لعالم الواقع.

ومع أن الروايتين تتناولان سيرة عائلتين تجاريتين فإنهما تبدوان على مستوى السطح جد مختلفتين فيما تثيرانه من إشكالات إلى الدرجة التي تغدو معها مشكلة الانهيار في العملين شديدة الاختلاف. ففي آل بودنبروك Buddenbrooks نجد انهيارًا في الشروط النفسية الفيزيقية التي تكفل استمرار المهنة التقليدية في العائلة. أما في ثلاثية نجيب محفوظ فالانهيار اجتماعي، أقصد انهيار البنية البطريركية لعائلة تاجر مصري تقليدي. ومع ذلك - وكما سنرى في نهاية هذه الورقة - يوجد شبه هائل بين الروايتين، شبه مبني على أساس التقنية الفنية، وليس على وقائع عارية، وهي التقنية التي تنقل آخر المطاف الرؤية الشاملة للعالم.

يجسّد توماس مان في روايته آل بودنبروك انهيار العائلة، بادئًا بـ"يوهان بودنبروك" في عام ١٨٣٥، منتهيًا بـ"هانو بودنبروك" في عام ١٨٧٧. كان "يوهان" - باعتباره أبًا وجدًا للأجيال اللاحقة - ينضح حتى آخره بأعراف التاجر البرجوازي. وقد أعانه ما اتصف به من ذكاء نفعي وعقلاني - يقترن برهافة في التعامل على صعيد حياته الاجتماعية والشخصية - على الوصول بتجارة عائلته إلى بر النجاح والازدهار، مما دعم في الوقت نفسه ما تتمتع به العائلة من مكانة مرموقة. أما عن إدراكه للطبيعة فهو إدراك محكوم بقيم التملك البرجوازية. ولم يكن ذلك حال ابنه القنصل "يوهان" الذي شعر بتناقضه - للمرة الأولى - مع الإرث البرجوازي في عائلته، مما أفضى به إلى ازدواجية باهظة تركت أثرها على شخصيته. وقد نجمت هذه الازدواجية - من ناحية - عن كونه متورطًا في الحياة التجارية، الأمر الذي يعتبره مجرد أداء واجب نحو تقليد عائلته، ومن ناحية أخرى عن حاجته النفسية الدفينة إلى الاستسلام للطبيعة الجامحة خارج نفسه وداخلها، متمثلة في تزايد مشاعر دينية غير واعية. وعلى العكس من أبيه الذي عاش عيشة راضية هنيئة ومات عن سبعة وسبعين عامًا يموت "يوهان" الابن عن ستة وخمسين عامًا متأثرًا بصدمة قلبية.

ثم نأتي بعد ذلك إلى "توماس بودنبروك" بطل الجيل الثالث والشخصية الرئيسية في الرواية، فعلى مدى سبعة فصول ـ أيْ أكثر من نصف الكتاب ـ نتعرف إلى الطريقة التي يمثل بها توماس ـ من وجهة نظر المؤلف ـ الانهيار الحقيقي والسريع للبرجوازية التجارية. ففي ذلك الوقت لم تكن البرجوازية التجارية في ألمانيا بقادرة ـ على مستوى العملية التاريخية الموضوعية ـ على منافسة البرجوازية الصناعية الصاعدة. والحق أن توماس مان قد أشار في روايته إلى ذلك، وإن كان بشكل ضمني غير صريح؛ حيث يرى ـ من خلال السرد ـ أن هذه المنافسة ـ وما ترتب عليها من نتائج ـ لم تكن العامل الحاسم الذي أدى إلى انهيار آل بودنبروك، وإنما كان العامل الحاسم في الانهيار عجز آل بودنبروك نفسيًا وفيزيقيًا عن أداء الدور البرجوازي التجاري في السوق. وبكلام آخر، لم يكن السببُ في تداعي العائلة التحولَ الاقتصادي الاجتماعي، وإنما كان مرجعُ هذا التداعي في المقام الأول العاملَ النفسي البيولوجي. ومما لا شك فيه أن الرواية لم تمثل الأمور على هذا النحو من التجريد.

كان لـ"توماس بودنبروك" شخصية تتمتع بطموح زائد، إذ حالما حقق لنفسه مكانة رفيعة في مسقط رأسه أحب ابنة مليونير ألماني وتزوجها، ثم انتخب عضوًا في مجلس الشيوخ. وقد شيّد لنفسه ولعائلته بيتًا فخمًا انتقلوا إليه. غير أن كل هذه الأحداث تمت على مستوى السطح فحسب، حتى زواجه من "جيردا" لم يعن ـ في حقيقة الأمر ـ الكثير بالنسبة إلى دعم مهنة العائلة ماليًا، بل كان على الأصح ثمرة عجزه عن مقاومة شخصيتها الآسرة ومزاجها الفني. ولم ينجب "توماس" سوى ابن وحيد هو "هانو". وكان "هانو" منذ نعومة أظفاره شديد الضعف ذا مزاج مرهف، وقد ورث عن أمه الهولندية حبًا أصيلاً للموسيقى.

أما عن والده فقد بدأت الأمور تأخذ شكلاً معقدًا، إذ شعر شيئًا فشيئًا أنه ليس سوى ممثل يلعب دورًا في الحياة الاجتماعية يختلف كل الاختلاف عن ما "يكونه"؛ حيث تتناقض مشاعره المرهفة ونزوعه إلى "ما هو طبيعي" تناقضًا تامًا مع منطق السوق السلعي بما يتسم به من عنف لا مجال فيه للمشاعر والعواطف الشخصية[1]. غير أنه من المحال بالنسبة له التنازل عن مصالحه البرجوازية، الأمر الذي يعنى كارثة تجارية محققة لعائلته، وفي الآن نفسه لم يكن بقدرته وضع حد لشعوره بالاستلاب الناجم عن هذه الحياة البرجوازية المصطنعة.

وتمثل هذه الازدواجية البرجوازية النمطية ـ ازدواجية الرغبة فيما هو طبيعي والاضطرار إلى ما هو اصطناعي ـ المعضلة الرئيسية التي تميز "البنية العميقة" لـ"توماس بودنبروك". وكما هو الحال في كل الأحلام، يؤدي الاستيقاظ منها ـ في الغالب ـ إلى إعادة إنتاج آليةٍ لنقيضها: الحياة اليومية بعقلانيتها الظاهرة. ويأمل "توماس" أن يجد في ابنه "هانو" استمرارًا لإرث العائلة. ويا له من وهم!

ولم يكن "هانو" بقادر على القيام بهذا الدور فيزيقيًا ونفسيًا على حد سواء، فمنذ البداية لم تنشأ لديه معضلة ولا ازدواجية. إذ من الواضح بالنسبة له ـ منذ شبابه الباكر ـ أنه لا يريد أن يكون على علاقة من أي نوع بالحياة البرجوازية. فقد أفضى به تكوينه الجسدي الهزيل ومزاجه الرهيف إلى أن يجد الإشباع في الموسيقى. أما "توماس" الذي فقد كل أمل في إنقاذ اسم العائلة ومستقبلها، فيقع فريسة الكآبة. لكن فجأة وبمحض "الصدفة" يقع في يديه كتاب حاسم، هو الجزء الثاني من كتاب شوبنهور العالم إرادةً وتمثلاً Die Welt als Wille und Vorstellung، ويؤثر فيه هذا الكتاب وبصورة خاصة من خلال فصله الذي يعالج قضية الموت واستحالة وجودنا على الفناء. فذلكم هو السبيل إلى خلاص الذات[**]. وبعد انتهاء "توماس" من قراءة هذا الكتاب يغمره شعور بتحرر حقيقي ونوع من "النيرفانا"؛ فيدرك بشكل أوضح عن ذي قبل أن المعضلة الرئيسية لا تكمن في الموت المادي بحد ذاته وإنما ـ على الأصح ـ في الخيار بين التمسك بفرصة

التحول إلى شيء أفضل أو فقدان تلك الفرصة؛ أعني التحول إلى حالة من الوجود المتحرر حقًا من ضرورات الحياة المادية جميعها. تلكم هي "الحرية الحقيقية" لـ"إرادة" حررت نفسها من سجن المكان والزمان. وبهذه الطريقة سوف يواصل "توماس" الحياة ليس في شكل ابنه الحالي ـ الذي يفوقه ضعفًا ـ بل في شكل ابن قوي موهوب من المحتمل أنه يعيش في أية بقعة من العالم.... وعندئذ سيغدو حبه لكل الناس، لكل الناس الجالبين للسعادة حبًا متحررًا وخالصًا عن كل غرض. وحين يستيقظ "توماس" في الصباح التالي ينتابه شعور بالخجل من أفكاره، فتغلب عليه موجة من القلق: ما مصير عائلته؟ وما مصير مكانته المرموقة؟.. إلخ. إنه في حقيقة الأمر عاجز عن أن يوحِّد بين ما تجيش به نفسه وما يؤديه من دور برجوازي. كما أنه غير قادر على وضع حد لما يصيب مشاعره العميقة غير الواعية من تشوش. وسرعان ما تأتي نهاية "توماس" بعد هذه التجربة، ففي طريق عودته من زيارة لطبيب الأسنان يسقط في الشارع ويموت. ويتداول الناس في بلدته التساؤل المثير الآتي: "مات السيناتور توماس بعد أن خلع إحدى أسنانه. فيا للعجب، كيف له أن يموت على هذا النحو!". وبعد موته، وبحسب مشيئته انحلت مهنة العائلة. أما عن ابنه "هانو" ـ الضعيف والمرهف الحس ـ فلم يعش طويلاً بعد موت أبيه، فحين وصل إلى سن الأربعين مات بسبب عدوى التيفود.

وقد حاول بعض النقاد تأكيد روعة الإنجاز الشكلي الذي حققه توماس مان من حيث كونه نتاجًا للبناء الجدلي في رواية آل بودنبروك، أيْ طريقته في استخدام تقنيات التوازن والتعارض بشكل مصقول ومهندَس وكذلك المزاوجة بين الفقدان والكسب: فقدان الحس البرجوازي التجاري واكتساب مهارات جمالية وفكرية(٦). وباختصار يشير هؤلاء النقاد ـ ويحالفهم الصواب في ذلك ـ إلى "المعمار الحي" الذي يجسِّده العمل بحذق شديد، لكنهم يتناسون أن هذه البنية الجدلية بحد ذاتها لا تنجم عن توازن القيم توازنًا مطلقًا، ذلك أن توازن الرواية من حيث هي وحدة كلية ما هو ـ في التحليل الأخير ـ سوى توازن الأيديولوجيا البرجوازية، وهو توازن مبني ـ بوجه خاص ـ على أساس تصور نيتشه عن "الإرادة" من حيث هي قصد موجَّه، بدلاً من تصور شوبنهور الذي يميل إلى وضع الإرادة خارج عالم الممارسة(***). ومع ذلك يكمن النزوع الرئيسي في تمثيل "المشروع الأيديولوجي" بالشكل الذي يحقق به في العمل تمثيلاً فنيًا يطور الأيديولوجيا البرجوازية "البيولوجية" التي يتعاطاها الكاتب. ولعل ما نعنيه يتضح لو أثرنا على سبيل الجدل السؤال الآتي: لو أن أفراد أجيال بودنبروك الذكور كانوا أقوياء بما فيه الكفاية وفاعلين بما فيه الكفاية للنهوض بدور البرجوازية التجارية فهل كانوا سينتهون إلى الانهيار؟

وسوف نواصل طرح هذا السؤال من خلال دراسة ثلاثية نجيب محفوظ الذي قرأ رواية توماس مان آل بودنبروك وتأثر بها فاستعار منها ما أطلق عليه "تقنية السرد الموضوعي". تتناول ثلاثية نجيب محفوظ، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية ـ وهي أسماء شوارع في القاهرة القديمة ترجع إلى فترة القرون الوسيطة ـ انهيار عائلة تاجر من تجار الطبقة الوسطى في القاهرة القديمة، وتتمثل علامة هذا الانهيار في التراجع التدريجي لسلطة الأب ـ السيد أحمد عبد الجواد ـ بصورتها البطريركية. وعلى عكس ما رأينا في رواية آل بودنبروك، نجد أن المظهر الرئيسي للانهيار في هذه الثلاثية لا يتمثل في زوال نشاط تاجر العائلة وإنما في الحد من بطريركية شخصيته المتسلطة التي لا تسمح بأية معارضة في عائلته التي تمثل "عالمه الخاص".

يجسِّد السيد أحمد بشخصيته العملاقة الشكل الحقيقي للبطريركية التقليدية. أما خارج نطاق عائلته، فنراه يقوم بالكثير من المغامرات مع العاهرات. والحق أنه لا يستطيع مقاومة إغراء وجه جميل وكأس من الخمر يسرِّي عنه. وفيما هو يستمتع بهذه الأشياء نراه ملتزمًا بكل تعاليم الإسلام، غير مدرك لأيِّ تناقض بين أسلوبه المفرط في الملذات والالتزام بعقيدته. ومن هذه الزاوية

يوجد بعض الشبه بين "يوهان بودنبروك" الأب والسيد أحمد عبد الجواد؛ غير أن هذا الشبه يتلاشى بمجرد أن نتقدم في قراءة ثلاثية محفوظ.

وليس ياسين - الابن الأكبر للسيد أحمد - بأقل من والده "انغماسًا في الملذات". فذات مرة يحدث أن يرى ياسين والده جالسًا بجوار خليلته وهو ينقر على الدف خالي البال. ولعل هذه، بالنسبة إلى ياسين، التجربة الأولى التي قادته إلى التحرر النفسي من "تقديس الأب". غير أن السيد لا يرضى بحال عن استمرار ابنه في سلوكه المشين. ومنذ ذلك الحين تتشوه الصورة التي أحب أن يرى ابنه عليها. يعيش السيد في ازدواجية دائمة بين العالم داخل عائلته والعالم الآخر خارجها، ازدواجية يتجاذبها طرفا نقيض هما الوقار والمتعة. غير أن ما أقلق نسق قيمه البطريركية تجربة مفزعة هي تجربة موت ابنه الثاني فهمي في مظاهرة سلمية، ولم يكن هذا الموت بالنسبة إلى السيد مجرد موت ابن من أبنائه (على الرغم مما في ذلك من مأساوية)، بل تجاوز مغزاه هذا الحد: إنه تجسيد مادي لما يتعارض مع ما يعتقده عن ما تفرضه صورة الأب عنده من هيبة.

لقد شعر فهمي - وهو يمثل أول نمط من أنماط التفكير "الحديث" في عائلته - بتعارضه مع أبيه، غير أنه لم يكن بقادر على الجهر بهذه المعارضة، فوجدت ثورته النفسية بديلاً في الحركة الوطنية المصرية في الفترة من ١٩١٧ حتى ١٩١٩. إذ بمجرد أن تشكل حزب الوفد واشتعلت ثورة الجماهير عام ١٩١٩، انضم إليه فهمي دون إبطاء. والحق أن مطالبة الجماهير الوطنية بالتحرر من الاحتلال البريطاني قد عبرت عن توق نفسي عميق داخل فهمي إلى الحرية وتوكيد الذات، توق لم يكن ليجد سبيله داخل نطاق نسق قيم أبيه المصمت غير القابل للنقاش، على الرغم من أن هذا النسق عينه هو أحد العناصر التي أنتجت شخصية فهمي.

وأما عن أبيه فقد اعتبر ثورة ابنه ضد الإنجليز ثورة ضده هو شخصيًا، وليست ضد الاحتلال البريطاني. صحيح أن السيد أحمد البطريركي يتعاطف مع ثورة ١٩١٩ المصرية، وصحيح أنه كان يدعمها ببعض المال وبإظهار شيء من تعاطف غامض فإنه لم يكن يتخيل أن أيًا من أفراد عائلته يجرؤ على المشاركة بشحمه ولحمه في حركة ثورية. وهذا ما فعله فهمي على وجه الضبط، مع أنه لم يتحرر بالكامل من سيطرة أبيه. وحالما أبدت السلطات الإنجليزية استعدادها لتقديم بعض التنازلات لثورة ١٩١٩ المصرية، نكص فهمي على عقبيه وعاد إلى الامتثال الكامل لأبيه مرة أخرى. ومن جهة أخرى فلعل موت فهمي استشراف من جانب المؤلف يوحي بإخفاق ثورة ١٩١٩ . والحق أن نجيب محفوظ قد استطاع أن يزامن بمهارة بين هذه الحركة المصرية الوطنية وسيرة حياة عائلة السيد.

في الجزء الثاني من ثلاثية محفوظ تظهر شخصية جديدة تحتل مركز الأحداث؛ ألا وهو الابن الأصغر للسيد: كمال عبد الجواد. "يرث" كمال عن فهمي نزعته الرومانسية، ممهدًا بذلك الطريق أمام أحفاد السيد. وعلى عكس ما رأينا في رواية آل بودنبروك لا يحاول السيد أن يجعل من أبنائه خلفاء له في تجارته؛ بل يحملهم على المضيّ إلى الدراسة الجامعية - ودراسة القانون على وجه الخصوص - حتى يتدرجوا في سلم النجاح بالحصول على مناصب بيروقراطية في الحكومة. لكن كمال يرفض دراسة القانون. والحق أنه يريد أن يدرس لمجرد التوق إلى المعرفة في حد ذاتها. ولذلك فقد التحق بدراسة مجال آخر هو دراسة المعلمين، وبالطبع لم يكن غرضه من ذلك الحصول على وظيفة معلم. لقد اهتم كمال - الذي هو في حقيقة الأمر الشخصية الموازية للمؤلف نفسه - اهتمامًا مثاليًا بالمعرفة العلمية. لكنه ليس رجل الفعل، فالعلم لديه بديل عن الخرافات بما فيها خرافات عائلته التقليدية. وحين قرأ والده مقالاً كتبه ابنه كمال عن "دارون وأصل الأنواع" شعر أن ثمة قوى خفية تجرده من سطوته البطريركية؛ فكل أبنائه يمضون في طريق مناقض لإرادته. أما كمال فيؤمن بالعلم من حيث هو أداة للتقدم، لكن هذا الإيمان لم يتحرر بعد

مـن مشـاعر ميتافيزيقيـة[3]، بـل ويعتقد أنه صار أقرب إلى الله عن ذي قبل لأن العلم يفض مغاليق أسرار الطبيعة.

وفي السـكرية ـ وهي الجزء الثالث الذي يغطي الفترة بين عامي ١٩٣٥ و١٩٤٤ ـ نجد كمال يعـاني مـن أزمـة المجـتمع المصـري تحت الاحتلال البريطاني بوصفها أزمته الشخصية. والحق أن كمـال يعـاني مـا يعانيه لأنـه مـنعزل وشـاعر بالاغتراب. وشيئًا فشيئًا يظهر الجيل الثالث، جيل الأحفـاد: رضـوان ياسـين وعـبد المنعم وأحمد شوكت. والأخيران أبناء خديجة ابنة السيد الكبرى. ويخـتلف هـذا الجـيل اختلافًا حقيقيًا عن سابقه. فالأولاد الثلاثة لم ينشأوا تحت ما تثيره سيطرة السـيد أحمـد مـن رعب، بل بلغوا مرحلة الوعي في مجتمع يموج بالحراك وباتجاهات أيديولوجية مخـتلفة. ويمـثل كـل مـنهم أحـد الـتوجهات الاجتماعية في مصر ذلك الوقت. يختار رضوان أيسر الطـرق لجـني ثمرات الحراك الاجتماعي الجديد فيسلك السبل الانتهازية على المستويين الشخصي والسياسي، وهو بذلك يرمز إلى الفساد القائم في الأحزاب السياسية الرسمية لهذه المرحلة.

أمـا عـبد المـنعم وأحمـد فلديهمـا شـيء مشـترك، ومـع أنهما يمثلان تناقضًا من نواحٍ معينة فإنهمـا يـتماثلان في طـريقة الـتفكير والسـلوك. يشـايع الأول تنظـيم الإخـوان المسلمين بينما يشايع الـثاني حـزبًا يسـاريًا بحـثًا عن حل مناسب لتناقضات اجتماعية قائمة. وبالنظر إلى شخصية كمال عـبد الجـواد يعتبر أحمد شوكت ممثلاً للاستمرار والتغير نحو الأفضل، فهو أشد عزمًا ونشاطًا. وفي الأربعيـنيات اعتقلـت الحكومـة القمعـية كـلاً مـن عـبد المـنعم وأحمد شوكت، وإذ يجلسان معًا في السـجن يهمـس عـبد المنعم لأحمد قائلاً: "أيزج بي إلى هذا المكان لا لسبب سوى أنني أعبد الله؟" فيرد أحمد هامسًا: "وما ذنبي أنا الذي لا أعبده؟" (ص ٣٨٤).

وقـرب نهايـة الثلاثـية تقريبًا نجـد كمـال يـردد الكـلمات الأخـيرة التي سمعها من أحمد السجين:

> كمـال: "قـال لي إن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام... أما الواجب الإنساني العام فهـو الـثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى...
>
> – رأي جميل، ولكنه يتسع لكافة التناقضات!
>
> – نعم، ولذلك وافقه عليه أخوه ونقيضه عبد المنعم..." (ص ٣٩٢).

ولا يـلخص هـذا الاقتباس الأخير معضلة أحمد وعبد المنعم المتناقضين فحسب، بل يلقي بمزيد من الضـوء على القسمة الثنائية للحياة الإنسانية في عالم نجيب محفوظ الأدبي متمثلاً في الثلاثية. ففي المركـز مـن هذا العالم نفسه نجد الفرد باحثًا عن خلاصه على طريقته الخاصة، بدلاً من التطلع إلى الوعي المناسب للطبقة التي ينتمي إليها وتنظيمها على نحو ملائم. ويبقى الفرد رهين هذا الموقف: ممـزقًا بـين غرائز مبتذلة وطموحات ميتافيزيقية، تشده الأولى إلى الأرض وترفعه الثانية إلى السماء. والحـال هكذا، لن تبدو الحياة الإنسانية إلا وهي مختزلة إلى عمليات بيولوجية، أما على المستوى الميتافيزيقي فهي ضائعة. وما الاختلافات الفردية إلا ثمرة من ثمار اختلاف الأفراد في نصيبهم من صفات سـرمدية إمـا يـباركها الوجـود الإنسـاني أو لا يـباركها. وعليه، فليست العدالة في يوتوبيا نجيب محفوظ سوى إمكان تحقيق هذه القيم السرمدية مع الأخذ بعين الاعتبار تلك الثنائيـة التي ينقسم الناس بمقتضاها إلى أخيار وأشرار[4].

والحـق أن هـذا النسـق مـن القيم المثالية يحدد تقنية السرد في ثلاثية محفوظ، وهي تقنية واقعـية بشـكل واضـح بـل وطبيعية ـ في حقيقة الأمر ـ بدرجة عالية: تقنية تتصف بسببية صارمة بـين كـل عنصـر في علاقـته بالعناصر الأخرى وفي علاقته بالوحدة الكلية التي تجمع هذه العناصر. ومن ناحية أخرى فإن المثل العليا التي تتحكم في هذا العالم الأدبي تقبع في الأعماق الدفينة لأبطال

هذا العالم. وهؤلاء الأبطال أنفسهم يماثلون ـ في الواقع الاجتماعي لمصر الحديثة (خارج الثلاثية) ـ أفراد الطبقة الوسطى في سعيهم نحو توكيد الذات، فهم يرون أنفسهم مجرد كيانات فردية تنطلق نحو إنجاز مشاريع مشدودة إلى مقاصد فردية. ومن ثم يفتقرون إلى الوعي الطبقي، كما يفتقرون إلى القدرة على تقديم حلول اجتماعية ممكنة لتناقضات اجتماعية قائمة هم متورطون فيها. ولعله من الواضح أن هؤلاء الأفراد يختلفون كل الاختلاف ـ على مستوى وجودهم الاجتماعي المحدد ـ عن أنماط البرجوازية الكبيرة في آل بودنبروك. ومع ذلك، يعكس التكوين النفسي للأبطال في ثلاثية محفوظ وفي آل بودنبروك لتوماس مان أن كلا المؤلفين أقل استعدادا للخوض التخيلي المتجاوز بإزاء العمليات الاجتماعية الموضوعية التي تحدث بمقتضاها التحولات الاجتماعية الفاعلة في مجتمعيهما.

الهوامش :

(٠) في الأصل Hanseatic وهي وصف مشتق من Hansa ومعناها: اتحاد للتبادل التجاري الخارجي، وهو أول تحالف من نوعه يشكله تجار المدن الألمانية معتمدين على أنفسهم، في فترة العصور الوسطى. وبمقتضى هذا التحالف يتحقق للتجار درجة عالية من الأمان والامتيازات، فضلاً عن الدفاع المتبادل ضد أي اعتداء إما بالقانون أو الحرب – المترجم.

(١) تتميز الحياة البرجوازية في ألمانيا خلال تلك المرحلة من تطورها الاجتماعي الاقتصادي بالفصل الناجز بين الحياة الشخصية والحياة العملية التجارية، وهو ما عالجه برخت في مسرحيته "إنسان زتشوان الطيب" التي عرضت في القاهرة تحت عنوان "الإنسان الطيب". (هامش أضافه المؤلف إلى الترجمة العربية للمقال وليس مثبتًا في الأصل– م).

(٠٠) بحسب شوبنهور: يُقصد باستحالة الوجود على الفناء وجود النوع وليس وجود الفرد. وها هنا على وجه الضبط تكمن معضلة شوبنهور الرئيسية في كتابه العالم إرادة وتمثلاً؛ فالكتاب منذ العنوان يقترح هذه المعضلة، حيث يؤسس تصوره عن الإرادة تأسيسًا كانطيًا مثاليًا، أما التمثل فليس إلا قواعد التجربة الذاتية في أبسط صورها الظاهراتية مما يجعل التمثل في عمومه مظهرًا لإرادة يتطابق مفهومه عنها مع مفهوم كانط عن "الشيء في ذاته". ووجه المعضلة أن شوبنهور يصف الإرادة ـ هذه التي لا يسبر غورها ـ بأنها عمياء وخادعة، فكيف يكون في استمرار النوع الذي هو مظهر لهذا العمى والخداع خلاصًا ذاتيًا وعزاءً عن مآل الفرد إلى الموت؟!– المترجم.

(٢) انظر: إيبرهارد ليمرت، رواية آل بودنبروك لـ"توماس مان"، في: الرواية الألمانية، تحرير بنوفون فيزيه، دوسلدروف، ١٩٦٣ ص ٢٠٥. ومن إحدى المعضلات الرئيسية في تحليل "ليمرت" أنه يعتمد آراء توماس مان، فيستخدمها في تدعيم تفسيره لعمل "مان" السردي بوصفه عملاً "مستقلاً عن كل الأيديولوجيات وأنساق القيم" (انظر على سبيل المثال ص ٢١١).

(٠٠٠) الإرادة عند شوبنهور ـ كما أوضحنا في الهامش السابق ـ سابقة على كل تجربة، وما التجربة سوى مظهر لها، فهي ليست الإرادة في ذاتها، أما نيتشه فتصوره عن الإرادة تصور مادي في الأساس وليس مثاليًا كسلفه، فما الإ رادة لديه إلا قوة، والقوة تبحث دائمًا عن اختلافها حتى تجد تحققها، ولعل ذلك هو الأساس المفسِّر عند نيتشه لأنساق الأخلاق والقيم التي يراها مجرد مظاهر مجازية لاختلافات عضوية فيزيولوجية تحكمها إرادة القوة واختلاف القوى– المترجم.

(٣) والحق أن هذه الصورة عينها عن كمال ليست مجرد صورة عن معتقدات نجيب محفوظ فحسب بل هي أيضًا صورة تقنية السرد التي تنقل للقارئ النتيجة نفسها.

(٤) انظر الدراسة الممتازة لإبراهيم فتحي بعنوان: "العالم الروائي عند نجيب محفوظ"، (القاهرة، د.ت.)، ص ١٥.

في أعدادنا القادمة

١ـ استلهام الموروث السردي العربي "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢ـ جدل اليومي والتاريخي في سينما إليا سليمان	سلمى مبارك
٣ـ ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جني	عبد القادر سلامي
٤ـ خطاب المقدمات في الرواية العربية	شعيب حليفي
٥ـ تجليات الحس التراجيدي قراءة في شعر سامي مهدي	صالح هويدي
٦ـ السارد ووظائفه داخل العمل السردي	جاب الله السعيد
٧ـ الشعر بين التفكيك والهوية	عزت جاد
٨ـ الرؤى السردية فى قصص محمد عبد الولى	آمنة يوسف محمد
٩ـ أشكال رموز الترحال عند (إيفالد فليسار) : دراسة نقدية في (حكايات التجوال)	أيمن تعيلب
١٠ ـ أبجدية الخروج قراءة في روايتي مها محمد الفيصل: "سفينة وأميرة الظلال"، "توبة وسلي"	سوسن ناجى

متابعات :

دوريات إنجليزية

ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية

ديما الحسيني

دوريات عربية

ماجد مصطفى

عشر رسائل

ماهر شفيق فريد

شخصية الأم في روايات نجيب محفوظ

زينب حسين محمد

كتب :

بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ

سيزا قاسم / عرض : ماجد مصطفى

طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوف

هالة فؤاد / عرض : طارق شلبي

المفكر الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ

حسن يوسف / عرض : همام عبد اللطيف

فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ

عزت قرني / عرض : أشرف منصور

نجيب محفوظ في عيون العالم

محمد عناني - ماهر شفيق فريد

عرض : ماجد مصطفى



فصول نت

محمود الضبع

الدوريات الإنجليزية

ماهر شفيق فريد

في أدب السير والتراجم

أربعة عشر علما من أعلام الأدب والفن والعلم يستأثرون بالقسم الأكبر من ملحق جريدة "نيويورك تايمز لمراجعات الكتب" الصادر في ١ يناير ٢٠٠٦؛ مما يومئ إلى ازدهار فن السير والتراجم في العالم الأنجلو ـ سكسوني في الفترة الأخيرة.

تمثل هذه المقالات عروضا لكتب عن رجال ونساء من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين هي على وجه ترتيب ورودها في الملحق:

ـ "سيجفريد ساسون: حياة" من تأليف ماكس إجرمونت (مُحلى بالصور، ٦٣٩ صفحة، الناشر: فارار وستراوس وجيرو) والعرض من قلم دانيل سويفت.

كان ساسون (١٨٨٦-١٩٦٧) شاعرا وروائيا إنجليزيا خاض تجربة الحرب العالمية الأولى وكتب ـ مثل أقرانه ويلفرد أوين وآيزاك روزنبرج ـ شعرا واقعيا عن بشاعة الحرب ولا إنسانيتها، وكأنما يردون بذلك على الشعر الحماسي البطولي لروبرت بروك ومن حذا حذوه.

ويبدأ سويفت مقالته بقوله: كان ساسون سائقا فظيعا، وتكاد حياته تشكل قائمة بحوادث صدام : ففي إبريل ١٩٢٧ دخل في عمود نور بهايد بارك في لندن، ثم في فبراير ١٩٢٩ سقط بعربته في بركة. وفي مطلع ١٩٣٣ اصطدم بحافلة ركاب. وفي أكتوبر ١٩٥٩ نجا بالكاد من اصطدام بعربة أخرى. كان يقود سيارته بمزيج خطر من الجسارة وعدم التركيز؛ ولهذا دلالته: فقد عاش حياته بشجاعة، ولكن بعين واحدة ـ فحسب ـ مصوبة على الطريق الممتد أمامه.

وقد أخرج ساسون ثلاثة مجلدات من سيرة ذاتية ذات طابع قصصي نشرت معا في ١٩٣٧، ثم ثلاثة مجلدات من الذكريات بلغت ذروتها بكتابه المسمى "رحلة سجفريد" في ١٩٤٥. لقد قضى عقدين من الزمن يتتبع سنواته الباكرة، ومرت به سنوات الحرب العالمية الثانية وهو يسترجع ذكرياته عن الحرب العالمية الأولى . وقد مر بخبرة حب غير سعيد في أواخر العشرينيات مع ستفن تنانت (كان ساسون جنسيا مثليا) وهو شاب مغرور طويل الأهداب مدهون اليدين، ثم تزوج زواجا غير سعيد، وعاش في بيت يحوى أحد عشر خادما. وأخيرا تحول ـ في ١٩٥٧ـ إلى المذهب الروماني الكاثوليكي.

- "اختزال وحشي: حياة إسحق بابل وموته" تأليف جيروم تشارين (مُحلى بالصور، ٢١٣ صفحة، الناشر: راندوم هاوس). والعرض من قلم جيمز كامبل مؤلف كتابَيْ: "هذا هو جيل المضروبين"، و"منفيون في باريس".

كان بابل (١٨٩٤-١٩٤١) كاتب قصة قصيرة يهوديا ولد في ميناء أوديسا بشرقيّ أوكرانيا، وقد نُفي إلى سيبريا في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي ، ومات في أحد معسكرات الاعتقال (انظر الفصل الخاص به في كتاب "الصوت المنفرد" لفرانك أوكونور من ترجمة د. محمود الربيعي).

لقد ألقت المخابرات السوفيتية القبض عليه في مايو ١٩٣٩ في كوخه الريفي الذي كان يقيم به خارج موسكو. وبعد ذلك بثمانية أشهر - وكان قد اعترف (وهو بريء) بأنه كان جاسوسا لفرنسا ضد بلاده يتلقى تعليماته من الروائي السياسي أندريه مالرو، وأنه ورّط آخرين معه في شبكة الجاسوسية هذه - أعدم رميا بالرصاص. وقد ظلت تفاصيل محنته مجهولة حتى تسعينيات القرن الماضي عندما استغل الكاتب فيتالي شفتالنسكي مناخ الانفتاح الجديد في الاتحاد السوفيتي (سابقا) ليكتب "أرشيف الـKGB" (لجنة أمن الدولة) الأدبي" وأورد فيه محضر التحقيق مع بابل، وهو محضر أشبه بالمواقف التراجيدية العبثية في روايات كافكا:

س: لقد أُلقي القبض عليك لقيامك بأنشطة خيانة ضد الدولة السوفيتية. هل تعترف بأنك مذنب؟

ج: كلاّ، لا أعترف بذلك.

س: كيف توفق إذن بين ادعائك البراءة هذا والحقيقة المتمثلة في أنه قد أُلقي القبض عليك؟

وقصص بابل - التي نشرت على فترات متقطعة باللغة الإنجليزية أثناء حياته - قد نالت شهرة واسعة حين ظهر له كتاب "مجموعة القصص" في ١٩٥٥ مع مقدمة رائعة للناقد الأمريكي لايونل ترلنج. والنغمة العامة لهذه القصص تنذر بنهاية صاحبها. إنها تعالج أمثلة للقسوة البالغة بتورية ساخرة ولا مبالاة وفكاهة. وفي إحدى هذه القصص يطلق حارس قطار يراجع تذاكر الركاب النار على مدرس يهودي حديث العهد بالزواج لغير ما سبب معروف، ثم يدس أعضاء القتيل التناسلية في فم عروسه وهو يغمز لزميل له قائلا: "جرب شيئا مما يحل أكله في الشريعة اليهودية kosher!".

- "وردزورث: حياة" من تأليف جوليت باركر (مُحلى بالصور، ٥٤٨ صفحة، الناشر: إكو/ هاربر وكولنز) والعرض من قلم جيمز فنتون الذي كان أستاذا للشعر بجامعة أكسفورد، وله مختارات شعرية ستصدر في غضون العام الحالي.

كان وليم وردزورث (١٧٧٠- ١٨٥٠)، كما هو معروف، أكبر الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز الذين عاشوا في إقليم البحيرات باسكتلندا. وتنحاز باركر، مؤلفة هذه السيرة، إلى جانبه ضد الأشخاص الذين تقاطع دربهم مع دربه. فهي تهاجم مثلا آنيت فالون الفتاة الفرنسية التي أقام وردزورث - في شبابه - علاقة غرامية معها حين كان في زيارة لفرنسا، وأنجبت له طفلة غير شرعية، ولم يقترن بها. لقد كان الشاعر روبرت ضدى - صديق وردزورث المنتمي بدوره إلى مجموعة شعراء البحيرات في شمالي إنجلترا - يصف النساء الفرنسيات بأنهن حسيات ذوات إغراء لا يُقاوم وأن فيهن "شيئا من اسبازيا" وهي محظية إغريقية عُرفت بتهتُّكها وكثرة علاقاتها الغرامية. وعند باركر أنه لو كان وردزورث ساذجا جنسيا - كما كان ساذجا سياسيا آنذاك (إذ انبهر بالثورة الفرنسية غافلا عن جنوحها إلى الإرهاب) - فإنه ما كان ليصعب أن ينقاد لغواية آنيت. لقد كانت شابة راسخة العزم، وكانت في سن الخامسة والعشرين أكبر من وردزورث بأربع سنوات. ولا يمكن أن نتجاهل أيضا الحقيقة الماثلة في أن شقيقتها الأكبر غير المتزوجة، فرانسواز، قد أنجبت بدورها ابنا غير شرعي ظلت تنكر نسبته إليها لمدة عشرين عاما. ويوحي هذا بأن آل فالون كانوا أكثر تساهلا في الأمور الأخلاقية - بصدد سلوك النساء - مما هو الشأن في إنجلترا في

تلك الحقبة ذاتها.

- "زين جراي: حياته ومغامراته ونساؤه" تأليف توماس هـ. بولي (مُحلى بالصور، ٣٨٥ صفحة، الناشر: مطبعة جامعة إلينوي) والعرض من قلم جوناثن مايلز.

كان زين جراي (١٨٧٢- ١٩٣٩) روائيا أمريكيا بدأ حياته بالتخصص في طب الأسنان، ثم اتجه إلى كتابة روايات عن "الغرب البري" برعاة أبقاره وهنوده الحمر، كما كتب عن صيد الأسماك الكبيرة وغير ذلك من ألوان الرياضة، وكان من أكثر الروائيين الذين تباع أعمالهم في عصره.

يقول كاتب العرض: من بين كتابات جراي القليلة غير المنشورة بعد - وهو الذي اشتهر برواياته "ضوء النجوم الغربية" و"شفرة الغرب" وغيرهما - سلسلة من عشر يوميات قصيرة تحتويها خزائن تحجبها عن أعين الجمهور، إلى جانب مئات من الصور الفوتوغرافية والصور السلبية NEGATIVES جمعها مقنن للآثار الأدبية لا نعرف هويته، وإن كان يشار إليه على أنه "سين" X. وهذه اليوميات المكتوبة بطريقة الشفرة تسجل (مدعومة بالصور،) مغامرات جراي الجنسية منذ كان طالبا بالجامعة حتى العقد السادس من عمره وعلاقاته بأكثر من اثنتي عشرة امرأة غير زوجته التي دام زواجه بها أربعا وثلاثين سنة، وأقام - للأسف - علاقات جنسية مع عدد من قريباتها.

- "الجانب الآخر مني" تأليف سيدني شيلدون (مُحلى بالصور، ٣٦٣ صفحة، الناشر: كُتب وارنر). والعرض من قلم جين ومايكل سترن، وهما مشتركان في تأليف عدد من الكتب عن فن الطهو ودليل إلى المطاعم.

كان سيدني شيلدون مخرجا سينمائيا ومنتجا وكاتب سيناريو من أشهر سيناريوهاته "قصة بستر كيتون" (١٩٥٧). وكتابه هذا سيرة ذاتية تشي - منذ أول جملة فيها - بحيوية قصصية ملأى بالمفاجآت، حبكاتها تراوح بين النشوة والقنوط.

والوجه العام لشيلدون معروف: فهو من أعمدة الثقافة الشعبية POP CULTURE منذ عام ١٩٤٣ حين اقتبس "الأرملة الطروب" وقدمها على مسارح برودواي فأحرزت نجاحا ساحقا. ومنذ ذلك الحين نال جائزة في فن كتابة السيناريو، وقدم مسلسلات تلفزيونية ناجحة من طراز "استعراض باتي ديوك" و"أنا أحلم بجيني" وكتب ثماني عشرة رواية بيع منها ثلاثمائة مليون نسخة في إحدى وخمسين لغة. لقد أخرج أفلاما لكاري جرانت، وتعاون مع سيسل دي ميل، وكان من أقرب أصدقاء إخوان ماركس الممثلين الكوميديين.

- "كافكا: السنوات الحاسمة" تأليف راينر ستاك، الترجمة الإنجليزية لشلي فريش (مُحلى بالصور، ٥٨١ صفحة، الناشر: هاركورت) والعرض من قلم ماركوروث.

- لقد كتب فالتر بنيامين إلى صديقه جرشوم شوليم يقول: "لكي نفي شخصية كافكا حقها من حيث نقاؤها وجمالها الفريد، لا ينبغي أن ينسى المرء أمرا واحدا. إنه نقاء إخفاق وجماله"، كان هذا في عام ١٩٣٨ وكان بنيامين قد فرّ إلى باريس وقد فرغ لتوه من قراءة سيرة كافكا التي كتبها ماكس برود وظهرت بعد رحيل الأديب التشيكي بثلاثة عشر عاما. وقد نفر بنيامين من الطريقة التي أحال بها الكتاب مؤلف أمثولات رمزية تغتذي على ذاتها (مثلما يأكل بطل "اللجنة" لصنع الله إبراهيم ذراعه في نهاية الرواية. م.ش.ف) وصاحب روايات شذرية إلى قديس آخر حاق به الإهمال وعبقريا مثل موزار. وذهب بنيامين إلى أن من الدلائل على رغبة كافكا الغامرة في الفشل اختياره برود - هذا الصحفي الصهيوني المتفائل المفتقر إلى الذوق الفني الرهيف - لكي يكون أخلص أصدقائه. وقد كان برود - على وجه الدقة - هو أصلح الأشخاص ليتجاهل وصية كافكا: أن تُحرق كل أوراقه بعد موته، فهو - على العكس، وهذا ما يُحمد له - قد صانها وعمل على نشرها.

- "كاثرين آن بورتر: حياة فنانة" تأليف دارلين هاربر إنرو (مُحلى بالصور، ٣٨١ صفحة،

الناشر: مطبعة جامعة مسيسبي) والعرض من قلم بول جراي.

كانت بورتر (١٨٩٠- ١٩٨٠) روائية وكاتبة قصة قصيرة أمريكية اشتغلت بالصحافة والتدريس، ومن أشهر كتبها "نبات يهوذا مزدهر"، و"جواد شاحب، راكب شاحب"، و"سفينة الحمقى". نالت مجموعة قصصها القصيرة جائزة بولتزر و"جائزة الكتاب القومية" الأمريكية، وممن كتبوا عنها: الناقد الأمريكي روبرت بن وارن، وآخرون.

ويروى بول جراي في مطلع مقاله أن بورتر في عام ١٩٧٦ ـ وكانت تدنو من سن السادسة والثمانين وقد غدت روائية أمريكية ذات شهرة عالمية ـ مُنحت درجة جامعية فخرية من جامعة هوارد بين، وهي مؤسسة معمدانية صغيرة في ولاية تكساس ـ مسقط رأسها ـ ولكي تعبر عن عرفانها بالجميل لهذا التقدير رتبت إقامة عشاء لكرميها في مطعم بتلك الجهة، بعد احتفال الجامعة الرسمي، حيث أمرت بتقديم الحلزون أو البزاق escargor والشمبانيا لضيوفها الذين كان أغلبهم ممن لا يتناول الخمر. وفي إحدى اللحظات، خلال الأمسية، أسرّت إلى كل إنسان من الجالسين حولها أنه كان لها في حياتها سبعة وثلاثون عشيقا وثلاثة أزواج، ولكنها كانت تكذب: فإن أزواجها لم يكونوا ثلاثة وإنما خمسة.

لقد حفلت حياتها بعدة علاقات غرامية أدت إلى إجهاض في ١٩٢١، وولادة طفل ميت في ١٩٢٤، وإصابة بالسيلان اضطرتها إلى إزالة مبايضها في ١٩٢٦. كانت هذه الجراحة الأخيرة واحدة من الحقائق المكدرة التي سعت دائما إلى إخفائها عن الأعين. وقد ظلت تؤكد للرجلين اللذين تزوجتهما ـ فيما بعد ـ وكذلك لأصدقائها من النساء أنها قادرة على الإنجاب!

ـ "فرانك نوريس: حياة" تأليف جوزيف ر. مكلراث الابن وجس س. كرسلر (مُحلى بالصور، ٤٩٢ صفحة، الناشر: مطبعة جامعة إلينوي). والعرض من قلم فيكتور دافيس هانسن مؤلف كتاب عنوانه "الأرض كانت كل شيء" وزميل بمؤسسة هوفر في جامعة ستانفورد.

كان فرانك نوريس (١٨٧٠- ١٩٠٢) روائيا أمريكيا سافر إلى جنوب إفريقيا وكوبا مراسلا حربيا واشتغل في دار للنشر. وله ـ إلى جانب رواياته ذات المنحى الناتورالي الراديكالي ـ كتاب عنوانه "مسئوليات الروائي" (١٩٠٣) ومجموعات قصصية وكتابات صحفية ونقدية.

لئن كان كتاب مكلراث وكرسلر أقرب إلى سير القديسين منه إلى سير الناس العاديين فذلك لأنهما يكنّان لنوريس إعجابا عظيما ويشرحان لماذا ما زالت أعماله جديرة بالقراءة حتى يومنا هذا. إن كلا من مبادئه السياسية وصنعته الفنية قد أسيء فهمها وأبخست حقها. لقد وصف نوريس بأنه "زولا الأمريكي" وإنّ قسمًا كبيرا من عمله ليحمل ميسم الإثارة الفرنسية المتوهجة، خاصة أنه قد كان متأثرا بمذهب دارون في النشوء والارتقاء وتنازع الأنواع، وبالمدرسة الناتورالية والفكر العقلاني، يصور ـ كما يفعل الناتوراليون ـ شخوصه في هيئة حيوانات عرقانة، منفرة في أغلب الأحيان، تحركها المصلحة الذاتية الغريزية في عالم لا يفسره سوى المنطق البارد. وبعض النقاد في يومنا هذا يجدون نثره — كنثر زولا ـ ميلودراميا مطنبا، ناسين أنه كان يكتب على سبيل رد الفعل ضد الرومانتيكية الثقيلة للعصر الفيكتوري المتجاهلة للحقائق الفظة في حياة الناس العاديين.

ـ "الفطن في الزنزانة: حياة لي هنت المرموقة: الشاعر والثوري وآخر الرومانتيكيين" تأليف أنتوني هولدن (مُحلى بالصور، ٤٣٠ صفحة، الناشر: ليتل وبراون كمباني). والعرض من قلم ميجان مارشال.

كان لي هنت (١٧٨٤- ١٨٥٩) شاعرا وكاتب مقالات إنجليزيا ليبراليا وصديقا لكبار الشعراء والأدباء الرومانتيكيين: بيرون وشلي وتشارلز لام. وله سيرة ذاتية (١٨٥٠) ترسم صورة قيمة للعصر.

اتُهم لي هنت — من جانب بعض النقاد — بأنه كان غزير الإنتاج أكثر مما ينبغي، جرب

يده في معالجة كل الأجناس الأدبية تقريبا، وكان ـ كما وصفه المصور بنيامين هايدون ـ "يعرف فُتاتًا من كل شيء وليس متمكنا من أي شيء". ومؤلف كتابنا هذا هولدن — وقد كتب تراجم لحياة شكسبير وتشايكوفسكي ولورنس أوليفيه والأمير تشارلز والسفاح جريان ينج الذي قتل عددا من الضحايا في سانت أولبانز بوضع السم في أكواب شايهم — مؤهل للكتابة عن هنت الذي كانت حياته أكثر درامية من أي شيء خطه قلمه.

كان هنت يؤثر أن يُنظر إليه على أنه شاعر في المحل الأول، بل إنه كان يطمح إلى أن يغدو أميرا للشعراء (وهو منصب ظفر به وردزورث ثم ـ من بعده ـ تنسن). ولكن خير أعماله هو سيرته الذاتية، إلى جانب مقالات أوحت بها أحداث في حياته الخاصة وقد جمعها في كتاب عنوانه "رجال ونساء وكتب"، فضلا عن مجموعة مقالات عن فن الشعر تحمل عنوان "برطمان عسل من جبل هيبلا". لقد كان واحدا من أبرع كتاب المقالة في تاريخ الأدب الإنجليزي.

ـ "حكاية عن الحب والظلام" من تأليف عاموس عوز، ترجمها من العبرية إلى الإنجليزية نيكولاس دي لانج (الناشر : هارفست / هاركورت). والعرض ـ وهو بالغ الإيجاز ـ من قلم إحسان تيلور.

عوز (المولود في ١٩٣٩) واحد من كبار الروائيين الإسرائيليين في عصرنا، ولد في القدس وتلقى تعليمه في الجامعة العبرية بها، وفي جامعة أكسفورد، وأدى الخدمة العسكرية، واشتغل بالتدريس إلى جانب الكتابة. ومن أهم كتبه: في مكان آخر، ربما (١٩٦٦) في أرض إسرائيل (١٩٨٢) لا تدعه ليلا (١٩٩٥) نمر في البدروم (١٩٩٧) نفس البحر (٢٠٠١) وهو من المرشحين لجائزة نوبل في الأدب.

وكتاب "حكاية عن الحب والظلام" ذكريات غنية الطبقات ترتد بأسلاف عوز إلى أوكرانيا في القرن التاسع عشر، وتربط بين تاريخ أسرته واندلاع الحرب العالمية الثانية، وقيام دولة إسرائيل وموت الحلم الصهيوني — الاشتراكي. وكثيرا ما يعود عوز بذاكرته إلى انتحار أمه في ١٩٥٢ حين كان في الثانية عشرة من عمره. خلَّف فيه ذلك جرحا شكَّل اكتشافه لنفسه ووجهه إلى الكتابة.

ـ "ودهاوس: حياة" تأليف روبرت مكرم (الناشر نورتون)، والعرض ـ وهو قصير كسابقه ـ لنفس صاحب العرض السابق: إحسان تيلور (وكذلك العروض التالية: عن كازانوفا، وجريام جرين).

كان ب. ج. ودهاوس (١٨٨١ـ ١٩٧٥) روائيا وكاتب مقالات إنجليزيا اشتهر بحسه الفكاهي. وله حوالي مائة رواية. ويقدم هذا الكتاب مسحا شاملا لمنجزاته ووقوعه في أسر الألمان خلال الحرب العالمية الثانية.

ـ "كازانوفا في بولزانو" تأليف ساندور ماراي، ترجمه من الإيطالية إلى الإنجليزية جورج سزتس (الناشر : فنتاج إنترناشيونال).

كان جياكومو كازانوفا مغامرا ومؤلفا إيطاليا من القرن الثامن عشر اشتهر بمغامراته الغرامية (لخص حلمي مراد — وكان مولعا بمثل هذه التوابل الجنسية الحريفة ـ مغامراته على صفحات سلسلة "كتابي") واشتغل قسا وسكرتيرا وجنديا وموسيقيا، ودخل السجن بتهمة ممارسة السحر، وتجول في أنحاء أوربا حيث التقى بمشاهير رجالها ونسائها. وقد كتب سيرة ذاتية لحياته، نشرت كاملة لأول مرة في ١٩٦٠، يتفاخر فيها بغزواته الغرامية.

وكتاب ماراي هذا رواية نشرت لأول مرة في بودابست عام ١٩٤٠ تُصور كازانوفا عاشقا ومحتالا وكاتبا لجأ ـ بعد هروبه من سجنه في البندقية ـ إلى بلدة بولزانو وهي بلدة بين جبال الألب يقام بها سوق، حيث التقى بغريم له قديم.

ـ "حياة جريام جرين: المجلد الثالث (١٩٥٥ـ١٩٩١)"، تأليف نورمان شيري (سلسلة

كتب بنجوين).

كان جريام جرين (١٩٠٤-١٩٩١) روائيا إنجليزيا تحول من المذهب الأنجليكاني إلى المذهب الكاثوليكي في ١٩٢٦. وتكشف أعماله عن انشغاله بمشكلة الشر، وحيرة الفرد الخلقية. وإلى جانب رواياته الجادة ورواياته الأقل وزنا - ويسميها "تسليات" - كتب مسرحيات وسيناريوهات أفلام وقصصا قصيرة ومقالات وسيرة ذاتية في ثلاثة مجلدات.

والكتاب الذي نعرضه هنا هو الجزء الأخير من سيرة جرين التي كتبها شيري، حيث يتتبع رحلاته إلى كوبا قبل قيام ثورة كاسترو، وإلى الكونغو (وهي رحلات أنتجت كتبه "رجلنا في هافانا" و"حالة ميئوس منها") ورحلته إلى جزيرة هايتي (رواية "المثلون الهزليون") وإلى أمريكا الجنوبية (رواية "القنصل الفخري"). وقد وصف النقاد كتاب شيري هذا بأنه لا يُضارَع من حيث كونه تاريخا ذهنيا وسياسيا للقرن العشرين.

- وآخر مقالة نتوقف عندها هنا عنوانها "أينشتاين قد غادر هذا المبنى" من قلم جون هورجان، مدير مركز الكتابة العلمية بمؤسسة ستفنز للتكنولوجيا ومؤلف كتابَيْ: "نهاية العلم" و"الصوفية العقلانية".

ومناسبة المقالة هي احتفال الأوساط العلمية في عام ٢٠٠٥ بمرور مائة عام على قيام موظف كتابي شاب بمكتب للتراخيص — هو ألبرت أينشتاين — يعمل في مدينة برن بسويسرا بنشر خمس مقالات في عام ١٩٠٥ عن النسبية وميكانيكا الكم والديناميكا الحرارية محدثا بذلك ثورة في عالم الفيزياء.

كان أينشتاين - إلى حد كبير - أشهر العلماء وأحبهم إلى قلوب الناس عبر التاريخ كله. فنحن لا نوقره بوصفه عبقرية علمية فحسب، وإنما أيضا بوصفه حكيما أخلاقيا، بل روحيا اشتهرت أقواله المأثورة المتراوحة بين الجد والفكاهة من قبيل: "العلم دون الدين أعرج، والدين دون العلم أعمى" أو "لا نستطيع أن ننحي على قانون الجاذبية باللائمة؛ لأن الناس يقعون في الحب." وثمة حوالي خمسمائة كتاب عنه، منها دزينة على الأقل قد نشرت خلال العام الماضي، ويبدو كما لو كان المؤلفون يتبارون في إغداق الثناء عليه. لقد دعاه ابراهام بيس — صديقه وكاتب سيرته — "الرجل المقدس" في القرن العشرين. ودعاه دنيس أوفرباي - مؤلف كتاب "أينشتاين عاشقا" وقد نقله إلى العربية د. رمسيس عوض في إطار المشروع القومي للترجمة - "أيقونة" لـ"الإنسانية في وجه المجهول"، وفي كتابه المسمى "الله في المعادلة" حياه كوري باول بوصفه "نبي العلم/ الدين" ورائد درب روحاني إلى الوحي على أساس من العقل.

دوريات فرنسية



ديما الحسيني

في العـدد ٣١٥ (يوليو سبتمبر ٢٠٠٥) من "مجلة الأدب المقارن" Revue de littérature comparée دراسـة بالغة الأهمية للأستاذ بيير برونيل Pierre Brunel، أستاذ الأدب الفرنسي المقارن في جامعـة السـوربون بـاريس ٤ بعنوان: "بعض الخواطر عـن طـه حسـين وفـرنسا" Quelques reflexions surTaha Hussein et la France . يعقد برونـيل دراسـة مقارنـة تـنطوي عـلى التحليل الدقيق بين كل من إرنست رينان Ernest Renan الكاتب الفرنسي والمؤرخ واللغـوي (١٨٩٢ — ١٨٢٣) وطـه حسـين، يسـتهلها بأبـيات ريـنان Renan الشـهيرة "صـلاة في الأكروبول" والتي يحفظها عن ظهر قلب كل عاشق لليونان ولفرنسا.

ثـم ينـتقل للحديـث عـن طـه حسـين، فعـلى الرغم من أنه غنيٌ عن التعريف في فرنسا فإن مقالـته "صـلاة في الأكـروبول" ليسـت معـروفة البـتّة لـدى الفرنسـيين ولا لـدى الأوربيين. ويذهب الكاتـب – مستشـهدًا بجاك بيرك Jacques Berque في الكتاب الذى أشرف عليه وحرر بعضه "مـا وراء النـيل" "Au-delà du Nil" الصـادر عن اليونسكو وجاليمار Gallimard عام ١٩٧٧– إلى أن طـه حسـين "هـذا المصري القدير" إنما قام بتكريم الحضارة اليونانية القديمة بل الأدب الفرنسي وفكـره عـندما اخـتار العـنوان ذاتـه الـذي نجـده عند رينان "صلاة في الأكروبول". ولا شك أن طه حسين بالإضافة إلى العديد من الأدباء الفرنسيين استقوا من رينان.

ويـتوقف بـيير برونـيل عـند الكاتب المسرحي والشاعر الفرنسي بول كلوديل Paul Claudel الـذي أشـهر سـلاح الـنقد على رينان معلنا عداءه له. لقد كان بول كلوديل في بادئ الأمر بعيدا عن الديـن، ثـم مـا لبـث أن عاد إلى أحضان المسيحية حتى تشرب منها المثل العليا ونهل منها مصادر الإبـداع والإلهام والتجديد وتلك هي سمات كتاباته وأعمال المسرحية. يرجع بول كلوديل بُعده عن الديـن في المـرحلة الثانوية إلى رينان الذي اقترن اسمه بالمروق عن الدين ومعاداة الكنيسة والطعن في يسوع، فلقد قرأ بول كلوديل لرينان "حياة يسوع" (١٨٦٣) "La vie de Jésus" وهي الجزء الأول من عمله "تاريخ أصول المسيحية" "Histoire des origines du Christianisme" حيث يُظهر ريـنان السـيد المسـيح إنسـانا عاديا "لا مثيل له" فهو ليس إلهًا أو ابن إله، وبدا لكلوديل أن رينان لـيس إلا إيديولوجـيًا شاحبًا idéologue blanchâtre، ويسلط كلوديل وابلاً من النقد على أسـلوب

رينان في الكتابة، فهو يدين هذا الأسلوب "الأنيق، والعفيف، والضعيف، والصامت المخنوق والدهني المنشى". ويأتي هذا الوصف الأخير "دهني منشى" Gramidon تعبيرا جديدا؛ إذ إنه جمع بين كلمة دهني Gras ونشا Amidon ليؤلف منهما هذا التعبير. يذكر كلوديل أنه سبق له وهو في الثامنة عشرة أن صافح رينان عندما كان يوزع جوائز المتفوقين في المدرسة الثانوية "لوى لوجران" Louis le Grand في عام ١٨٨٦، ويتذكر كلوديل، وهو يصف رينان، ذلك الجسد الممتلئ بالشحم وتلك الإيديولوجية الشاحبة وذلك الأسلوب المصطنع الزائف، فرينان — حسبما يقول كلوديل — إنما "لا يجرؤ على اختيار صورة ما قبل أن يغطيها بعفة زائفة".

وبعد أن عرض الكاتب لرأى كلوديل في رينان، يرجع بنا إلى طه حسين فيقول: "إننا نعود فنكتشف رينان من خلال طه حسين" فلقد تأثر برينان تأثرا كبيرا، وهذا جليٌّ واضح في تلك الدراسة التي يقدمها لنا الكاتب. لقد ولد طه حسين في ١٤ نوفمبر ١٨٨٩ في العصر الذي سطع فيه نجم رينان، وعندما توفى رينان كان طه حسين يبلغ من العمر ثلاث سنوات، وكان رينان يُعَدّ آنذاك أبرز مثال على الذكاء الفرنسي وأعظم كاتب بعد وفاة فكتور هوجو (١٨٨٥).

ثم يخوض الكاتب في تحليل "صلاة في الأكروبول" لرينان لينطلق منها إلى تحليل النص نفسه لطه حسين. يتحدث رينان عن منطقة بريتانيا Bretagne التي ولد فيها، وعن جذوره حيث إنه ينحدر من سلالة البربر Barbares. ثم يصف رينان المكان الذي ترعرع فيه فيصف شاطئ البحر حيث يخيم الظلام وتحيط به الصخور وتضربه العواصف، وعند وصفه لهذا المكان يتحدث رينان عن الظلام والضباب فيقول: "نكاد نرى الشمس. إن الشمس التي تحمل النور لا تصل أشعتها إلى داخل هذا المكان".

أما بالنسبة لطه حسين، فلقد ولد في بلاد الشمس، بل إنه كثيرا ما عانى من القيظ . وهنا يتساءل الكاتب: "وأنَّى لطه أن يعرف نور الشمس وهو ضرير وأشبه بـ"تيرسياس" Tirésias ذلك الإله الأعمى في الأساطير الإغريقية والذي نجده في قصة أوديب Oedipe، الذي صرخ قائلا: "أيها الظلام، أنت النور الذي أرى به!"، ويستشهد الكاتب بنص طه حسين الذي يصف فيه لحظة الوصول إلى الأكروبول حيث السماء الصافية وأشعة الشمس الرقيقة، ويأتي وصفه كشاعر مبصر، بل كرينان.

ويلفت الكاتب انتباهنا إلى هذا الوصف الجميل وينبري ليشرح ويحلل ما جاء في النص ولاسيما عنصر الشمس، فهي تملأ أرجاء الأكروبول، بل تخنقه بقيظها، ويشير الكاتب أن هذا التعبير "قيظ الشمس" إنما يردده طه حسين مرارا وتكرارا، وهذه الشمس التي يصفها طه حسين ليست مصدرًا للنور فحسب إنما هي مصدرٌ للحكمة أيضا كحكمة أوديب ولاسيما حكمة رينان التي كانت بمثابة المثل الأعلى في القرن التاسع عشر، وهذا ما يدفع الكاتب إلى القول بأن رينان إنما كان يمثل الهيلينية الفرنسية والعبقرية اليونانية في فرنسا.

كما نجد أصداء رينان في أعمال كثيرة مثل لوحات الرسام إنجر Ingres (١٨٦٧ — ١٧٨٠) تيتيس "thétis" وسيدة المحظيات "Grande odalisque" أو مؤلفات كلود ديبوسي Claude Debussy الموسيقية مثل راقصات مدينة دلف "Danseuses de Delphes" والمنقوشات الستة القديمة "Les six épigraphes antiques".

لقد كان رينان يحتفي بالجمال في "صلاة في الأكروبول"، بل يشيد بأثينا Athéné إلاهة العقل والحكمة، يشيد بقدراتها الفكرية وبنور ذكائها فلأجلها يقف الناس على الأكروبول، ويأتون لزيارتها ولطرد أرواح الظلام الشريرة.

وكان طه حسين يقف على الأكروبول بغية اكتشاف "شروق الحكمة"، ويعقب الكاتب قائلا: إن الحديث عن الشمس يفتح المجال لدراسة مقارنة بالغة الأهمية عن عنصرين متناقضين

ألا وهما النور والظلام عند طه حسين، ويستشهد على ذلك بجاك بيرك وما جاء في كتابه "ما وراء النيل": "يعد الظلام أحد الموضوعات الرئيسة المتكررة، بل أكثرها ألما وهذا مرده إلى أن الكاتب الضرير فقد بصره في سن صغيرة"، فنحن هنا بصدد الحديث عن أديب ينتظر بزوغ فجر الفكر وليس فجرًا يبدد الخوف من العفاريت، تلك الكائنات الشريرة التقليدية التي تظهر في الظلام.

إن شهود بزوغ هذا الفجر الفكري لا يتأتى إلا بعد سنوات طويلة من الخبرة ويمتد على مدار الحياة بأكملها، فلقد كان رينان يبلغ من العمر ٤٢ عاما عندما مكث في أثينا في الفترة ما بين ١٣ فبراير و٢٨ مارس عام ١٨٦٥، ثم في الفترة ما بين ٨ و٢٥ مايو عام ١٨٦٥، وكان رينان يقف عشرات المرات على الأكروبول؛ فلم يكن هذا العمل الأدبي وليدَ لحظةٍ إنما كان يكتب بعض الكلمات والعبارات والجمل على قصاصات من الورق وبعد حوالي أحد عشر عاما تمخض عن تلك القصاصات، بل غيرها من الملاحظات المبعثرة هنا وهناك وبعض التنقيحات اللازمة، هذا العمل الإبداعي، ويقول رينان في هذا المقام: "لم أكتب الصلاة في الأكروبول إلا بعد أن توصلت إلى معرفة جمالها الخلاب".

أما عن "صلاة في الأكروبول" التي كتبها طه حسين والتي نجد ترجمتها في كتاب جاك بيرك السابق ذكره، فإنما جاءت في مرحلة متأخرة من حياته ومن أعماله الأدبية وبعد سبع سنوات من الكارثة التي لحقت بفرنسا (عام ١٩٤٧) وعلى أثرها كتب كلاما يحمل في طياته معاني مؤثرة، فعلى حد قول جاك بيرك، جاءت زيارة طه حسين للأكروبول بعد ٧ سنوات بمثابة إعلان عن إيمانه الكامل بنوع بعينه من أنواع الحضارة وبمشروع سياسي لطالما كان يراه متمثلا في الديمقراطية الفرنسية (رحلة الربيع، القاهرة، دار المعارف، سلسلة اقرأ، الطبعة الثانية).

ويذكر الكاتب في هذا المقام الأديب ريمون كونو Raymond Queneau الذي يفرق بين الديمقراطية الحقيقية والديمقراطية السوقية في كتابه "فضائل الديمقراطية" Traité des vertus démocratiques: "تطلق الديمقراطية الحقيقية على المجهود الذي يبذله كل فرد ويبذله الجميع للتوصل إلى أشكال سياسية تهيئ ظروفا اقتصادية مناسبة لكل فرد وللجميع وذلك بفضل فضائل كل فرد وفضائل الجميع وتطلق العنان لشخصية كل فرد وللجميع".

يقف بيير برونيل عند مصادر ثقافة كل من طه حسين ورينان ليحاول من خلالها استقصاء القرائن الشاهدة على تأثر طه حسين برينان، فيكشف وجودها من الالتقاء بين الكاتبين في آرائهما الفكرية، فلقد عرف طه حسين لحظات انطلاق فكري كتلك التي عرفها رينان. ففي عام ١٩٠٨ افتتحت في القاهرة أول جامعة حديثة ونهل طه حسين من كل من جويدي Guidi وليتمان Littman ونلّينو Nallino وانبهر بهم كما انبهر الكُتّاب الفرنسيون في القرن التاسع عشر أمثال ميشليه Michelet وكينيه Quinet ورينان، بهردر Herder ومومسين Mommsen، فقد كان يجري وراء قاطرة المعارف والمنهجيات الجديدة بحماس كبير ورغبة شديدة في التعلم.

ويقف برونيل مرة أخرى على العلم الذي تلقاه الكاتبان فيكشف عن وجوه من الالتقاء في هذا الشأن، ففي كتاب "الأيام" يعرض طه حسين لمجموعة من الشيوخ الذين تلقى عنهم العلم ويأتي وصف طه حسين مضاهيا لوصف رينان في كتابه "كراسات الشباب" "Cahiers de Jeunesse" من حيث الفكرة والمضمون. فهؤلاء الأساتذة إنما كانوا "يتاجرون بالكلمات"، على حد قول رينان فهم ليسوا علماء إنما "هم أساتذة مزيفون يبعثون على الرثاء"، ويورد الكاتب هنا جزءا من الأيام لطه حسين حيث كان يحضر دروسا في النحو وذات مرة أراد أن يصحح خطأ في تركيب الجملة ارتكبه المعلم، وهو يقرأ بيت شعر للشاعر الجاهلي تأبط شرا، فما كان من المعلم إلا أن نهره وطرده فذهب طه حسين ولم يعد قط إلى هذا الدرس. ويورد برونيل جزءا آخر من كتاب الأيام يروم مقارنته بالسيرة الذاتية لجيمس جويس James Joyce وعلى الأخص الجزء الخامس

والأخير من تلك السيرة بعنوان: "A Portrait of the Artist as a young man" (١٩١٦) فجامعة الأزهر التي كان يدرس فيها طه حسين والتي تتخذ طابعا دينيا تقليديا حيث يسيطر عليها فكر الأزهر، مثل جامعة دبلن Dublin التي يسيطر عليها فكر الكنيسة، ويرى بروتيل أن هذه النقطة تدعو إلى التأمل وإلى عقد دراسة مقارنة بين سخرية كل من طه حسين وجويس وسخطهما، بل محاولة كل منهما لتجديد الجامعة كما فعل أيضا رينان حين أصبح أستاذا في الكوليج دي فرانس Collège de France. بالنسبة إلى طه حسين كان تجديد نظام الجامعة أمرا أساسيا، وفي هذا الصدد يستشهد الكاتب بإتيامبل Etiemble الذي كان أستاذا في جامعة الإسكندرية (١٩٤٤– ١٩٤٨) وتحدث عن طه حسين في كتابه "عودة العالم" (١٩٦٩) Retour du monde وتطرق للحديث عن طموحات طه حسين الفكرية ومسيرته لتحقيق ذلك. فطه حسين يولي اللغة العربية أهمية قصوى ويبغي إعلاء شأنها وذلك من خلال الانفتاح على الثقافة اليونانية اللاتينية ووريثتها الثقافة الفرنسية. ويلمس إتيامبل أثر الثقافة الغربية ولاسيما الفرنسية على طه حسين الذي جمع بين الثقافتين.

ويُحيِّي إتيامبل في كتابه ذلك الرجل الذي تقلد منصب وزير المعارف والذي عانى كثيرا من الفقر والبؤس والعمى وكُتّاب القرية، والأزهر الذي كان منغمسا في منهج الفلسفة الكلامية. ويشيد بجامعة الإسكندرية التي أسسها طه حسين والتي حملت اسم جامعة الملك فاروق، في الوقت الذي كانت تهدد فيه مدافع النازية مدينة العلمين، لكنه اضطر لترك منصبه رئيسا للجامعة في الثاني عشر من أكتوبر عام ١٩٤٤، كما كان قد اضطر من قبل لتقديم استقالته عميدا في جامعة القاهرة. ومن هنا ينتقل الكاتب لعقد مقارنة أخرى بين رينان وطه حسين فيكشف عن وجوه من الالتقاء بشأن معاداة المجتمع لكل منهما، فها هو رينان يتعرض لهجوم الليبراليين والكاثوليك عند إلقاء درسه الافتتاحي في الكوليج دي فرانس Collège de France، وها هو طه حسين يثير أزمة هو الآخر في محاضراته عن الشعر الجاهلي، وقد طُرد كل منهما من الجامعة. ويعود الكاتب فيستشهد بإتيامبل الذي يرى أن نقد طه حسين للشعر الجاهلي ضم أفكارا جديدة لم تكن بمعزل عن المعارضة. فكما جاء رأي رينان في الدين وفي شخص المسيح مخلفًا وراءه زوبعة، خلف رأي طه حسين أيضا أزمة كبرى في الفكر العربي؛ فلقد نادى بتحكيم العقل والعلم، ومن هنا يخلص إتيامبل إلى أن طه حسين غيَّر الفكر ونمّاهُ من خلال اتصاله بالثقافة الفرنسية التي قامت "بتطبيع" الفكر العربي.

وينتقل الكاتب للحديث عن أوجه التشابه بين طه حسين وديكارت. فالفكر الديكارتي مبني على العقلانية، فلقد نادى ديكارت بعدم الأخذ بالمسلمات وبإخضاع الفكر للمنطق والعقلانية، فها هو يعرض في كتابه "مقال في المنهج" Discours de la méthode منهجية التفكير السليم ويُرسي قواعدها، وينطلق الكاتب من جزء اقتبسه من خطاب المنهجية الديكارتي يصف فيه فترة الحرب التي عاشها في ألمانيا وتلك الغرفة الساخنة التي يصفها بالمقلاة "Poêle" حيث كان يعكف على التفكير بمفرده. كانت تلك الفترة هي حرب الثلاثين عاما Guerre de Trente ans التي استمرت حتى عام ١٦٤٨ ودارت رحى الحرب بين كل من فردينان الثاني Ferdinand II وفردريك الخامس Frédéric V وفي خضم تلك الأحداث آثر ديكارت ألاّ يرى ما يحدث في العالم الخارجي ويصب اهتمامه على العالم الداخلي، أي نفسه، فحبس نفسه في تلك الغرفة التي لقبها بالمقلاة Poêle فهي غرفة أشبه بالمقلاة تحتها نار مضرمة. ولقد كانت فرنسا لطه حسين بمثابة ألمانيا عند ديكارت، فلقد وطأت قدماه أرض فرنسا في نوفمبر ١٩١٤ ومكث بها حتى سبتمبر ١٩١٥ ثم من شهر ديسمبر ١٩١٥ حتى أكتوبر ١٩١٩. ولقد كانت تلك الفترة التي قضاها في فرنسا فترة حاسمة في التاريخ، حيث اندلعت الحرب بين فرنسا وألمانيا وما فتئ يبحث

في خضم هذا العالم المضطرب عن قاعدة صلبة للفكر والمعرفة، وكانت "مقلاة" Poêle طه حسين والتي تحدث عنها ديكارت، هي غرفته في باريس التي كان يقطنها بمفرده.

لكن يلاحظ الكاتب أن هناك تباينا بين طه حسين وديكارت؛ فطه حسين يستغرق وقتا أطول في التفكير كما أنه يقع لفترة طويلة فريسة لأحلامه ويسير في طريق التفكير رويدا رويدا حتى يصل إلى العقلانية ولكن الشك يظلّ يساوره. وينوه الكاتب بكتاب "الأيام" لطه حسين الذي ورد فيه ذكر ديكارت، فمنطق طه حسين يدعو إلى العقلانية، وإلى تلك الحكمة التي هو نفسه يعد أبرز مثال لها.

ولا يغفل الكاتب في هذا السياق أن يورد ذكر ما جاء على لسان الروائي الفرنسي أندريه جيد André Gide الذي لم يُخْفِ إعجابه بطه حسين صاحب الابتسامة الهادئة والصوت الرصين والكلام الحكيم الذي يأخذ بالألباب. لقد أعجب أندريه جيد بذاكرة طه حسين القوية وإلمامه بالكُتّاب الفرنسيين وإتقانه اللغة الفرنسية.

ويُنهي الكاتب دراسته المقارنة بتحية حب لطه حسين، ذلك الرجل الذي ترعرع في أرض مصر حيث معبد الأقصر ومعبد أبو سنبل الذي تخيط به الرمال الذهبية، والجامعات التواقة لتعلم اللغة الفرنسية وأدبها وحضارتها. لقد توفي طه حسين عام ١٩٧٣ وكان طوال مسيرته مخلصا لخطّته الفكرية ولهدفه. كانت خطته هي التوصل إلى المعنى الحقيقي والمبدئي للفلسفة العربية والنقد العربي وذلك من خلال الفلسفة والنقد الفرنسي.

وفي ختام دراسته، يستشهد الكاتب بإتيامبل الذي قال إن طه خسين كان يرمي إلى خلق إنسانية humanisme لا تتنافى مع تعاليم الإسلام وتستفيد في الوقت نفسه من أوربا وما قدمته للعالم. لقد كان هدف طه حسين ساميا ونبيلا ولقد أنجز مهمته بنجاح.

***

وفي العدد نفسه مقال آخر عن جبران خليل جبران وكتابه الشهير "النبي"، بعنوان: "النبي من الكلمة الشعرية إلى العمل التصويري: الإسهام في دراسة خيال جبران خليل جبران" The Prophet (Le Prophète) : de la parole poétique à l'œuvre illustrée : une contribution à l'étude de l'imaginaire de G.K.Gibran. بقلم صبحي حبشي وهو أستاذ الأدب المقارن وباحث في المركز القومي للبحوث العلمية في باريس CNRS (مركز البحوث الفنية واللغوية CRAL) ومحاضر في جامعة السوربون باريس ٤ عن: "الشعرية الشرقية والغربية المقارنة". ويقدم كاتب المقال قراءة جديدة لرائعة جبران (١٨٨٣-١٩٣١) "النبي" التي صدرت باللغة الإنجليزية في نيويورك في عام ١٩٢٣ وتُرجمت حتى اليوم إلى حوالي خمسين لغة منها اللغة العربية وهي اللغة الأم لجبران، وإلى اللغة الفرنسية، ولأول مرة يتم قراءة هذا العمل العظيم مع الاستعانة بالرسوم التي صدرت مع الطبعة الأصلية باللغة الإنجليزية، ويأمل الأستاذ صبحي حبشي أن تكون تلك الرسوم خير معين لفهم - وإدراك - الرسالة الشعرية والجمالية والرؤية النبوية لجبران الذي يتطلع إلى نشر السلام العالمي.

وبدايةً يشير حبشي في هذا الصدد إلى وجود حوالي ١٥ ترجمة إلى الفرنسية، الترجمة الأولى قامت بها مادلين ماسونابيم Madeline Mason-Manheim (١٩٠٨- ١٩٩٠) في عام ١٩٢٦، وصدرت عن دار النشر ساجيتير Sagittaire في سلسلة "الكراسات الجديدة" Les Cahiers nouveaux (يستشهد كاتب المقال بهذه الترجمة)، وقد أطري عليها جبران؛ إذ تربطه بالمترجمة علاقة طيبة ورسم لها بورتريه خاصًا بها، وكغيرها من الترجمات التي تمت إلى اللغات الأخرى لا تحتوي هذه الترجمة على الرسوم بخلاف الطبعة الإنجليزية الأصلية والترجمة

العربية الصادرة في القاهرة في عام ١٩٢٦(ترجمة أنطونيوس بشير، المطبعة الرحمانية، مكتبة العرب) التي تضمنت الرسوم، إلا أنه منذ حوالي عقدين تم نشر الرسوم مع الترجمة. وفي هذا الصدد يذكر الكاتب أن لجنة جبران في لبنان أصدرت عن دار نشر "بشاريا" طبعة جديدة لتلك الترجمة الفرنسية في عام ٢٠٠٢ مصحوبة بعشر رسوم من مجموع الاثنتي عشرة الموجودة في متحف جبران في بلدة بشرى في لبنان.

ويقف حبشي عند الاثنتي عشرة صورة ليقدم لها وصفا دقيقا وشرحا وافيا ينطلق منه لكشف الرؤية الجبرانية. وتضم هذه الرسوم عشر لوحات مائية واثنتين بالقلم الرصاص. ووفقا للمراسلات التي كانت بين جبران وصديقته ماري هاسكل (توفيت عام ١٩٦٤) والتي نجدها في مذكراتها، فقد رسم جبران اللوحات في الفترة ما بين عام ١٩٢٠، الوقت الذي كان يكتب فيه "النبي" وعام ١٩٢٣، السنة التي نشره فيها في نيويورك. وقد عالج حبشي هذه الرسوم بشرح مضمونها وترتيبها ومكانها في النص ليتطرق بعد ذلك إلى الحديث عن الإبداع المزدوج لدى جبران على المستويين الخطابي والتصويري اللذين يميزان عمله الإبداعي. ويأتي هذا المقال تتمة لدراسة سبق وأن نشرت في هذه المجلة بعنوان: "جبران بين الشعر والرسم" Gibran entre poésie et peinture حول الإنتاج الفني الهائل لجبران وعلاقته بالثقافة الفنية الفرنسية واليونانية (العدد ٢، أبريل- يونيو ٢٠٠٣).

يبدأ التحليل بالصورة الأولى التي نجدها على الغلاف، أو المواجهة للعنوان، فيصف رجلا شعره أبيض اللون يبدو وكأنه يشع نورا وله شارب أسود، ويتساءل الكاتب عن هوية هذا الرجل هل هو النبي، أم المسيح، أم جبران؟ ويذكر الكاتب في هذا المقام ثلاثة احتمالات افترضتها الآراء النقدية لهذه الصورة، فيطلق عليها "وجه صاحب الرؤية" أو "وجه النبي" أو "وجه المسيح"، ويشير الكاتب في هذا المقام إلى الترجمة العربية التي جاء ترتيب الرسوم فيها غير مطابق للنسخة الأصلية حيث نجد في الرسم الأول صورة كاملة لشخص يرتدي رداء، وفي أسفل الصفحة عبارة "يسوع ابن الإنسان"، ويشير حبشي إلى أنه يلتزم من جهته بالنسخة الإنجليزية الأصلية من حيث ترتيب الرسوم التي يقوم بدراستها وتحليلها، ويستطرد معقبا على هذه الصورة فيرى أن وجه هذا الرجل يحتل مكانة مهمة وكبيرة؛ إذ يتصدر الصفحة الأولى من الكتاب، كما أن البعد "المسيحي" لتلك الصورة إنما ينبع من عشق جبران لصورة المسيح ولصوته وللطريق الذي يسلكه فهو يتملك عليه حياته وتفكيره ويعده أكبر شاعر في التاريخ. ثم يطلق الكاتب العنان للتحليل فينبش في أغوار المعنى التصويري ومدلوله فيرى أن تلك الصورة تتعدى الرمز، فهي بمثابة المرآة التي يستقي منها الشاعر المبدأ التعليمي الذي بإمكاننا أن نطلق عليه اسم التعليم اليسوعي سواء على المستوى الفلسفي أو الديني أو الشعري. ويلفت الكاتب النظر هنا بملاحظاته إلى فكرة جد عميقة ألا وهي الروح الصوفية التي تغلب على الكتاب متخطية بذلك جميع الأديان. ويخلص الكاتب في هذا الجزء إلى أن "نبي الله" - كما جاء على لسان ألميترا Almitra - يبحث عن "اللامتناهي"، ويحاول أن يكشف النقاب عن كل شيء "بين الولادة والموت"، كما أن تلك الصورة تبرز وجها تملؤه السكينة ونظرات معبرة، بينما يضفي عليه شعره الأبيض هالة من القدسية.

وينتقل إلى الصورة الثانية فيصف شخصا عاريا من الخلف يتوسط السماء والغيوم والمياه في وضع النزول مشيرا بإصبعه إلى البحر، ويحيط به من جهتي اليمين واليسار شخصان آخران عاريان، ويطلق الكاتب على تلك الصورة اللقب الذي أطلقه وهيب كيروز، مدير متحف جبران "الأنا الثلاثية" أو "اللعب المتعددة في محيط الحياة". ينوه الكاتب بأثر ويليام بليك William Blake على خيال جبران. وقد سبق وأن تطرق إلى تلك الجزئية في المقال المذكور أعلاه من خلال هذا الرسم. ويضيف الكاتب أن هذا الرسم يعطي للنص بعده وينقل القارئ إلى عالم خيالي أشبه

بعالم جديد يتشكل فيخرج الإنسان من عند الله، من الضباب الذي يغشى السحاب ليقع في محيط يمثل مرآة للمرء ولوجوده، ومن هنا يدرك الكاتب أهمية وجود هذا الرسم في بداية أبيات الشعر، إذ إنه يعبر عن تكوين العالم في الوقت الذي يكتب فيه الشعر، ويشير الكاتب في هذا المقام إلى دور الرسم في تعزيز معنى الفعل فيجعل عملية نقل الخيال تأخذ أمدا واسعا لتزود عملية الإبداع الفني والشعري بقوة هائلة. ويمسُّ هنا الكاتب نقطة مهمة ألا وهي مدى تأثر جبران بالنظرية الفينيقية لنشأة الكون cosmogonie ولا سيما سانكونياتون Sanchoniaton(*) (القرنين الثالث عشر والرابع عشر قبل المسيح)، لقد كان لها الأثر البالغ في نظرة جبران للكون وللأعمال الشعرية والفنية، ولا يألو حبشي جهدا في ذكر جميع المراجع والمصادر التي تعالج تلك الجزئية لمن يرغب في المزيد. وفي ختام تعليقه لا يُخفي الكاتب دهشته من وجود هذا الرسم في الترجمة العربية الصادرة في عام ٢٠٠١ في الفصل الأخير من الكتاب بعنوان: "الوداع"!

ثم ينتقل إلى الصورة الثالثة فيصف امرأة عارية تقف إلى جانب شخص عار وينصهر رأساهما فقط دون جسديهما، ويطلق عليها اسم "المحبة" L'Amour ، أي المحبة المطلقة بالمعنى الكوني الذي تعطيه الكلمة بالعربية، فنجد شكلا صوفيا من أشكال الحب تعبِّر عنه الأبيات التالية:

المحبة لا رغبه لها إلا في أن تكمل نفسها

L'amour n'a d'autre désir que de s'accomplir (p.19)

ويورد الكاتب أبياتا أخري ليزداد المعنى وضوحا:

المحبة لا تعطي إلا ذاتها، المحبة لا تأخذ إلا من ذاتها
لا تملك المحبة شيئا ولا تريد أن يملكها أحد
لأن المحبة مكتفية بالمحبة

L'amour ne donne que lui-même et ne prend que lui-même
L'amour ne possède point, ni ne veut être possédé ;
Car l'amour suffit à l'amour (p.19)

أما عن الرسم الرابع الذي نجده في فصل الزواج فيصف لنا رجلا وامرأة عاريين يمسك كلاهما بيد الآخر وخطواتهما تُظهر أنهما يهمّان بالرقص، بينما نجد امرأة عارية مستلقية تحتهما على الأرض، وتشير إليهما بيدها اليسرى. ويتساءل الكاتب عن حركة السيدة المستلقية: لماذا تشير إليهما وماذا تعني هذه الإشارة؟ فيرجع بنا إلى فصل الزواج ليستشهد بما جاء على لسان النبي كي يتسنى فهم الرسم:

قفوا معا ولكن لا يقرب أحدكم من الآخر كثيرا،
لأن عمودي الهيكل يقفان منفصلين،
والسنديانة والسروة لا تنمو الواحدة منهما
في ظل رفيقتها

Tenez-vous ensemble mais non pas de trop près,
Car les piliers du temple observent entre eux une distance,
Et le chêne et le cyprès ne poussent pas
Dans l'ombre l'un de l'autre (p.22)

(*) كاهن فينيقى عاش فى بيروت (Béryte) فى القرنين الثالث والرابع عشر ق . م.

وانطلاقا من تلك الأبيات يفك الكاتب رمز الإشارة ويرى أنها تعبر عن إسداء النصح للزوجين باحترام المسافات بينهما للحفاظ على استقلاليتهما، فالنص يكشف النقاب عن المعنى التصويري ويضمن تناسقه إلا أن الرسم لا يزال حتى بعد قراءة النص يحتفظ بقوته التعبيرية وفي الوقت نفسه يكتنفه بعض الغموض.

ويقترح الكاتب للصورة الخامسة اسم" خلق الأطفال" أو "قوس الأطفال" أو "الخالق، القوس والأطفال"، ففي هذه اللوحة المائية نجد رجلا يقف عاريا ويحمل في يديه نساء ورجالا بأحجام صغيرة على شكل قوس، وتساعد هذه اللوحة على فهم معنى الفصل بعنوان: "الأطفال":

أنتم الأقواس وأولادكم
سهام حية رمت بها الحياة عن أقواسكم

Vous êtes les arcs par qui vos enfants,
Comme des flèches vivantes sont lancés

وختاما للوحة الخامسة، يرى الكاتب أن اللوحة المائية تعطي بعدا بلاستيكيا للفعل الشعري الذي يؤكد على الحالة الروحية بتقديم شرح واف لها.

وتتوالى الرسوم ويتوالى شرح الكاتب وتحليله الدقيق فينجح في سبر أغوار معنى الأبيات والرسوم آخذا في الاعتبار العلاقة بين الإبداع الشعري والإبداع الفني، فما جاءت تلك الرسوم إلا لتكمل فصول "النبي" ولتعبر عن المعاني من خلال الرمز والصورة فاتسع مدى إشعاع الكلمة الجبرانية ورسالتها الشعرية.

***

أما مجلة "نقد" Critique فتضم في عددها رقم ٧٠٣ (ديسمبر ٢٠٠٥) مقالات متنوعة؛ إذ يكتب إدمون أورتيجز Edmond Ortigues الذي يتابع عن كثب تطور الأفكار في علوم العقل والحياة عن العالم الفذ جيرالد إديلمان Gerald Edelman الحائز على جائزة نوبل في الطب في عام ١٩٧٢ عن أبحاثه في علم المناعة immunologie مقالا بعنوان: "إديلمان والوعي الإنساني" Edelman et la conscience humaine، فيقدم الكاتب جيرالد إديلمان ويستهل حديثه بذكر صدور الترجمة الفرنسية لآخر كتاب له مع جيليو تونوني Giulio Tononni عن دار النشر أوديل جاكوب Odile Jacob في باريس في عام ٢٠٠٤ بعنوان: "السماء أكثر اتساعا، نظرية عامة جديدة للعقل" Plus vaste est le ciel. Une nouvelle théorie générale du cerveau ويشير الكاتب في هذا المقام إلى ترجمة العنوان الذي غيره المترجم فهو بالإنجليزية: Wider Than The Phenomenal Gift Of Consciousness: the Sky، يفترض الكاتب صعوبة ترجمة كل من كلمتي Consciousness و mind إلى الفرنسية حيث لاحظ أن عناوين الأعمال الأخرى المترجمة جاءت أيضا مختلفة عن العنوان الأصلي، فعلى سبيل المثال Bright Air، Bright Fire : On The Matter of the Mind، جاءت ترجمته بالفرنسية على النحو التالي: Biologie de la Conscience (1992) "بيولوجية الإدراك"، وبالنسبة إلى العنوان التالي: A Universe of Consciousness. How Matter Becomes Imagination جاءت الترجمة: Comment la matière devient conscience (2000) "كيفية تحول المادة إلى إدراك".

وتعد هذه الملاحظة بالغة الأهمية؛ إذ إن الأمر يتعلق بتقليد ثقافي فرنسي أرساه علماء النفس في القرن التاسع عشر، فكلمة "إدراك" conscience لم تكن تعني "شيئا" قد يكون سببا أو مسببا لشيء آخر، إنما كانت تعني تحويل فكرة مجردة ليست معرفة بشكل صحيح أو مشهد داخلي إلى

"شيء"، ولذلك يصعب على المترجم الفرنسي ترجمة العنوان، إذ يصعب على الفرنسيين أنفسهم الانتقال من وجهة النظر الوظيفية إلى وجهة النظر الأنثروبولوجية التي تتضمن تعقيدات الحياة الاجتماعية والمادية.

وينتقل أورتيجز إلى عرض للكتاب يتسم بالتنظيم والدقة، فيتطرق إلى فكرتين مهمتين هما الدارونية العصبية Darwinisme neuronal والضبط الذاتي للنشاط الدماغي autorégulation cérébrale de l'activité. أما بالنسبة إلى الفكرة الأولى الخاصة بالدارونية العصبية فهي تقترح ربط فسيولوجية الدماغ بالنظرية العامة للتطور وبالتالي بالوحدة البيولوجية. ويرى إديلمان أنه يتعين دراسة أصناف من الأشياء ومجموعات متطورة من الخلايا العصبية تتجمع في شكل وحدات وظيفية وتختلف من شخص لآخر لكي يتسنى فهم العلاقة بين العضو والوظيفة، ويعقب أورتيجز قائلا: إن هذه الطريقة في التفكير تعد اليوم السمة المميزة لمنطق العلوم.

ثم ينتقل إلى الفكرة الثانية التي تناولها الكتاب عن الضبط الذاتي للنشاط الدماغي، حيث يؤكد إديلمان أن "الإدراك هو عملية وليس شيئا"، فعملية الإدراك أو المعرفة تتمثل في "القدرة على تكوين مشهد معقد والتفريق بين مكوناته"، ويضيف أن الوعي يثبت وجوده عند التكوين الوحدوي لمشهد ما.

ويختم أورتيجز مقاله بسؤال مهم: "كيف يمكن تجنب تحويل النفس إلى آلة؟" وتتضمن الإجابة عن هذا السؤال شقين، تعريف كل من علم النفس وعلم الأنثروبولوجيا والعلاقة بينهما، ثم إلقاء الضوء على الصعوبات التي تعترض الطلاب عند دراسة علم النفس، فالبون شاسع بين التدريس الأكاديمي لعلم النفس والتمرين الفعال الذي يتم من خلال الممارسة الإكلينيكية. فعلم النفس الإكلينيكي ليس إلا أنثروبولوجيا.

***

وفي العدد نفسه مقال بقلم لوران زيمرمان بعنوان: "الوقت المقلوب" Le Temps renversé يعرض فيه كتابا صدر في باريس عن دار النشر دي مينوي Edition de Minuit للكاتب بيير بايار Pierre Bayard بعنوان: "الغد مكتوب" (٢٠٠٥) Demain est écrit. يدور الكتاب حول الزمن ويتناوله الكاتب من زاوية مختلفة؛ فهناك العديد من النصوص الأدبية التي تعرضت لأحداث لم تكن قد حدثت بالفعل عند كتابتها كالخيال العلمي مثلا، إلا أن بايار يعرض في كتابه روايات وقصصًا لكتّاب كبار تضمنت تنبؤات وتحدثت عن المستقبل، من أمثال وايلد Wilde وروسو Rousseau وفيرهارن Verhaeren و ولف Woolf وميلفيل Melville وبروتون Breton وبو Poe وبورج Borges وبروست Proust وبوسكيه Bousquet ولندن London وموباسان Maupassant وكافكا Kafka. ويقدم كاتب المقال من خلال رواية الكاتب الأمريكي هيرمان ميلفيل "موبي ديك" (الحوت الأبيض) Moby Dick فكرة الإعلان عن المستقبل في الأدب ومن خلال الأدب، فقد تنبأت الرواية بحرب أفغانستان وانتخاب جورج بوش في الولايات المتحدة الأمريكية. لقد اتسمت هذه الرواية ليس فقط بالقدرة على تحليل الماضي، بل أيضا بالقدرة على الانفتاح على المستقبل المجهول.

ثم ينتقل زيمرمان للحديث عن "الافتراض العقلاني" و"الافتراض الفرويدي" و"الافتراض الأدبي" الذي يقوم بايار بتحليلهم. أما عن الافتراض العقلاني فيورد فيه عنصر الصدفة، فالأدب ينبئ بالمستقبل ولكن يتم ذلك بمحض الصدفة. وبالنسبة للافتراض الفرويدي، فهو يذهب إلى أن التنبؤ بالمستقبل ليس إلا توهما ومن نسج الخيال. وأخيرا يذكر الافتراض الأدبي الذي يؤيده

الكاتب بايار ومؤداه أن الكتابة الأدبية تتمتع بخاصة "الوظيفة التنبؤية"، ويضرب مثالا على ذلك من رواية بروست "البحث عن الزمن الضائع" A la recherche du temps perdu.

ويختتم المقال بالفكرة الأخيرة للكتاب عن العلاقة بين الفن والحياة؛ حيث يؤثر الفن على الحياة التي تقوم بدورها بإلهام الأدباء والشعراء والفنانين. ويستشهد بقول أوسكار وايلد: "الحياة تقلد الفن".

* * *

وفي العدد ٢٠٧ من مجلة "ترجمة" Traduire، (ديسمبر ٢٠٠٥) تتطرق الكاتبة مارى هيلين كاترين تور Marie-Hélène Catherine Torres إلى موضوع بالغ الأهمية لتكشف النقاب عن الرقابة المفروضة على الأدب البرازيلي المترجم إلى الفرنسية في مقالها بعنوان: "تاريخ الخطاب الجماعي: الرقابة المفروضة من المؤثرات الثقافية على الأدب البرازيلي المترجم إلى الفرنسية".

تستعرض الكاتبة، وهي أستاذة في الأدب الفرنسي في قسم اللغات والآداب الأجنبية بالجامعة الفيدرالية سانتا كاترينا في البرازيل، في مقالها التحليلي الموسوعات والمعاجم والدوريات الأدبية الفرنسية الكبيرة التي تتعرض للبرازيل وأدبها وتفصح عن الرؤية الاستعمارية لفرنسا وذلك حتى نهاية القرن العشرين .

وفي مستهل حديثها، تستشهد الكاتبة بما ورد على لسان فينوتي Venuti بشأن الأدب البرازيلي، حيث وصفه "بالتبعية"، فهو يفتقر إلى السلطة وليس له مكانة في عالم الأدب فلا تقرؤه الثقافة المهيمنة، وعلى حد قول الباحثة الفرنسية باسكال كازانوفا Pascale Casanova فإن البلاد التي تحررت من الاستعمار تطالب بالشرعية وبحقها في الوجود الأدبي..

· أما عن علاقة البرازيل بفرنسا، فتكرس لها الكاتبة في بحثها ثلاثة أقسام: تعالج في القسم الأول العلاقات التاريخية والثقافية بين البلدين لكي يتسنى فهم طبيعة هذه العلاقات والمخاطر التي كانت تحف بها، ثم تتعرض في القسم الثاني للخطاب الجماعي فتعكف على تحليله من خلال الموسوعات والمعاجم والحوليات الفرنسية الكبيرة والتي تعد مؤثرات ثقافية تلقي الضوء على البرازيل من الناحية الأدبية، ثم تخصص القسم الثالث للحديث عن كلمتي ترجمة/ رقابة لتخلص إلى أن وجود تلك الرقابة على الترجمة لم يَحُلْ دون وجود أدب برازيلي مترجم إلى الفرنسية يتسم نسبيا بالاستقلال.

في مستهل القسم الأول بعنوان: البرازيل / فرنسا: الانجذاب الثقافي، تتناول الكاتبة التاريخ الطويل الذي شهد الانجذاب المتبادل بين كل من فرنسا والبرازيل: ففرنسا كانت قد حاولت لمرات عديدة السيطرة على هذه البقعة من الأرض من الناحية السياسية والاقتصادية، بل الثقافية أيضا. وتفرد الكاتبة هذا القسم للحديث عن اكتشاف البرازيل والتناول الفرنسي الذي يميل للحديث عنها بوصفها مستعمرة وفقا لما يرد على لسان أهل مدينة دييب Dieppe (تقع في مقاطعة السين ماريتيم La Seine – Maritime في منطقة نورماندي الشرقية Normandie La Haute)، فقد اكتشف جون كوزان Jean Cousin البرازيل وذلك قبل أول رحلة استكشاف يقوم بها كريستوف كولومبوس Ghristophe Colomb بأربعة أعوام. وفي ذلك يؤكد ليفي شتراوس Levi-strauss أنه لا يمكن البت في هذا الأمر إلا بحدوث معجزة؛ لأن أرشيف مدينة دييب اختفى إثر الحريق الذي نشب من جراء القصف الإنجليزي في القرن التاسع عشر، وفي هذا الصدد تشير الكاتبة إلى أن كاريللي Carelli وهو باحث مسئول عن قاعدة البيانات الخاصة بفرنسا والبرازيل في المعهد القومي للبحوث العلمية CNRS يؤكد أن البحارين الفرنسيين كانوا يعرفون البرازيل وأنه في عام ١٥٠٤

وصـل القبطان بيـنو بولـيه دي جونفـيل Binot Paulmier de Gonneville إلى الســواحل الـبرازيلية. ثـم توالت بعد ذلك الرحلات الاستكشافية خاصة تلك التي قام بها البحارون من مدينة نورمـاندي Normandie للبحـث عـن الخشـب، حيـث كانـت تجارة الأخشاب في حالة رواج في مديـنة روان Rouen في منتصـف القـرن السـادس عشـر. وفي عـام ١٥٥٥ قـام نـيكولا دوران دي فيليجانـيون Nicolas Durand de Villegagnon، والذي كان يبغي بناء مستعمرة في البرازيل، بتأسـيس فرنسا القطجنوبية La France Antarctique في ساحل جوانابارا في ريو دي جانيرو، ومـا لبـث أن تـبدد هـذا الحـلم في عـام ١٥٦٠ حيـث طـرد الـبرتغاليون الفرنسـيين مـن الـبرازيل واسـتحوذوا عليها، وربما كان الخطأ الذي ارتكبه الفرنسيون هو أنهم قاموا بنقل العالم القديم بكل مـا فـيه (عـلى الأخص الصراعات الدينية) إلى العالم الجديد. وتستطرد الكاتبة مستشهدة بكاريللي فتذكر تأسيس فرنسا الاستوائية Equinoxiale في سان لويس دي مارانيون Saint – Louis – du Margnon – في عـام ١٦١٢ عـلى يـد الشـرفاء ورجـال الديـن من جماعة الكبوسين capucins والضـباط المسـلحين، وحـاولوا عبـثا أن يلفـتوا إلـيها أنظـار الـتجار الأغنياء والبلاط الملكي إلا أنها وقعت في أيدي البرتغاليين.

ولقد محيت من الذاكرة هذه المحاولات لإنشاء مستعمرات فرنسية في البرازيل، كما اتخذت العلاقـات بـين كـل مـن الـبرازيل وفرنسـا شـكلا جديـدا. فبفضـل الملـك جـواو السـادس D. João VI الـذي كـان يقيم آنـذاك في ريـو دي جـانيرو مع بلاطه تعززت العلاقات بين فرنسا والـبرازيل وقـد تجسـد ذلـك في عـام ١٨١٦حـين رغب الملك في إنشاء أكاديمية للفنون. وقام بإيفاد بعـثة مـن الفـنانين الفرنسـيين تضـم رسامين ونحاتين ومهندسين معماريين وحفارين ومهندسين... إلخ، وكـان لهـم الأثـر الـبالغ في تطـور الفنون واستقطاب العديد من الفرنسيين من مختلف الميادين ليسـتقروا في الـبرازيل، كالخبازين والطباخين وصانعي الحلوى ومدرسي الموسيقى واللغة الفرنسية، كمـا أن اللغـة الفرنسـية والأدب الفرنسـي والأزيـاء الفرنسـية كانـت في أوجهـا. ويدلـل عـلى ذلك الكـلمات المفاتـيح الـتي ترمـز إلى تلـك الحقبة في نهاية القرن الـ ١٩ والتي قامت بدراستها جريدة الـبرازيل Jornal do Brasil (العـدد ٧٧٩ بـتاريخ ١٩٩١/٤/٧ ص ٣٤ — ٣٥)، وتـورد الكاتبة، عـلى سـبيل المـثال، الكـلمات: إضـراب، إيجابـية، لغة فرنسية، موضة فرنسية، الحقبة الجميلة Belle – Epoque، نظـارة أنفـية، قهوة باريس، منازل الصفيح... إلخ، كما أن إرسال العديد من الكتـب الفرنسـية إلى الـبرازيل كـان له أجلُّ الأثر على العقلية البرازيلية وطريقة التفكير، على حد قـول كاريلـلي. وقـد تطـورت تجـارة الكتـب الـتي كانـت ممـنوعة حـتى عام ١٨٠٨؛ وذلك بفضل باتيسـت لويـس جارنيـيه Baptiste – Louis Garnier الـذي مكث في ريو دي جانيرو منذ عام ١٨٤٤ حـتى وافـته المنـية في عـام ١٨٩٣، وكان هو الناشر لأكبر كاتب برازيلي ألا وهو ماكادو دي أسيس Machado de Assis.

وبعـد هذا الاستطراد تتابع الكاتبة الموضوع بالحديث عن التحرر التدريجي للأدب البرازيلي مـن الـنموذج الـثقافي الفرنسـي وأدبـه؛ إذ تغلـب على هذا التحرر الصبغة الثقافية المرتبطة بالهوية الـبرازيلية الـتي مـا انفـك يـنادي بهـا المجـددون البرازيليون، ومن ثم نشأت علاقات جديدة بين الـبلدين وتحـول هـذا الانجـذاب الأوَّلـي الـذي اتسم به القرن التاسع عشر إلى علاقات تتخذ طابع التـبادل والـتعاون، وتذكـر الكاتبة في هذا الصدد عددا من الرحالة والكتاب الفرنسيين مثل: أناتول فـرانس Anatole France وداريـوس مـيلو Darius Milhaud وبـنجامين بيريـه Benjamin Péret وبلـيز سـاندرارس Blaise Cendrars الذين أتاحوا الفرصة لإعادة اكتشاف البرازيل، كما تم إيفـاد جورج دوماس Georges Dumas بصفته المتحدث الرسمي باسم "تجمع جامعات فرنسا ومدارسـها العليا" Groupement des Universités et grandes Ecoles de France ليقوم

بالتعاون مع البرازيل، وتبع ذلك مجموعة محاضرات ألقيت في جامعة السوربون في عام ١٩٠٩ لكل من أناتول فرانس وفيكتور أوربان Victor Orban وأوليفيرا ليما Oliviera lima بعنوان: "عيد الفكر البرازيلي" "Fête de l'intellectualité bresilienne". وكان الهدف الرئيس من تلك الاحتفالية تكريم الكاتب البرازيلي الراحل ماكادو دي أسيس Machado de Assis ونشر أعماله في فرنسا. وفي هذا الصدد تورد الكاتبة ما ذكره أناتول فرانس عن الروابط اللاتينية التي توحد البلدين: "إنه الاحتفال بالعبقرية اللاتينية في هذين العالمين".

ومن البدهي أن الأمر يتعلق بكليشيه يسمح للفرنسيين بأن يدرجوا البرازيل ضمن أهدافهم الاستعمارية. ولقد أفسحت هذه الاحتفالية المجال لتوطيد سبل التعاون بين الجامعات الفرنسية والبرازيلية؛ حيث افتُتح في السوربون فرع للدراسات البرازيلية في عام ١٩٩١، ثم تلا ذلك إنشاء معهد الدراسات العليا لأمريكا اللاتينية في باريس وإرسال بعثة من الأساتذة الفرنسيين في عام ١٩٣٤ لافتتاح المحاضرات الجامعية في جامعة ساو باولو São Paulo ، وكان منهم: كلود ليفي شتراوس Claude Lévi – Strauss .

وأصبح للبرازيل رويدا رويدا مكانة وهوية في فرنسا، ليس فقط عن طريق الأكاديمية L'Académie إنما أيضا من خلال الموسوعات والمجلات التي تنشر مقالات عن البرازيل بشكل جديد، بل مختلف، على حد قول نيرانجانا Niranjana .

ثم تنتقل الكاتبة للحديث عن غياب البرازيل بوصفها هوية أدبية في الموسوعات والمعاجم الكبيرة، فتفرد هذا الجزء لاستعراض أهم الموسوعات الفرنسية وأبرزها وتلك التي يتم نشرها على المستوى العالمي، فاطلعت على المعجم العالمي الكبير للقرن التاسع عشر (١٨٧٩ - ١٨٦٦) Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle ، والموسوعة العالمية (١٩٩٣) Encyclopaedia universalis ، ولاروس للقرن العشرين Larousse du XXe siècle ؛ بغية تحليل صورة البرازيل من وجهة النظر الفرنسية. والكلمة المفتاحية التي انطلقت منها للبحث هي البرازيل، مع كلمات أخرى مساعدة مرتبطة بها إذا ما استدعى الأمر مثل "أمريكا" و"الأرجنتين".

وتشير الكاتبة في هذا المقام إلى مقال كُتب في عام ١٨٦٧ بعنوان: "البرازيل" في المعجم العالمي الكبير للقرن التاسع عشر. وتتوقف هنا قليلا لتلفت النظر إلى ما ورد في هذا المقال الذي يتحدث عن البرازيل بوصفها بقعة من الأرض وليس بلدا، وذلك على الرغم من أن البرازيل حصلت على الاستقلال في عام ١٨٢٢، ويتضمن هذا المقال صفحتين يتطرق فيهما الحديث عن البرازيل من حيث التكوين الجيولوجي، والهيدروجرافيا، والجبال، والمناخ، والثروات المعدنية والنباتية والحيوانية، والسكان، والصناعة والتجارة، والحكومة والتاريخ. ويتضمن المقال أيضا ملاحظات العالم الفلكي إيمانويل لييه Emmanuel Liais والقائم بالأعمال الجغرافية في البرازيل الذي يؤكد أنه لا يمكن مقارنة حال البرازيل بدول أوربا الثلاث أو الأربع التي تعتبر في قمة التقدم، وتستطرد الكاتبة معلقة على ذلك بقولها: إن المقال إنما يُظهر الحس الاستعماري ويبرز النظرة الثقافية المتعالية لفرنسا؛ إذ إن الملاحظات الواردة فيه إنما تعبّر عن وجهة النظر الفرنسية في البرازيل. أما بالنسبة للجزء الذي يتحدث عن الاقتصاد فهو يذكر دور كلٍّ من فرنسا وإنجلترا في إمداد البرازيل بالمنتجات المستوردة. وهنا تشير الكاتبة إلى اعتماد البرازيل على هاتين الدولتين فتبدو بلدا بدائيا ومنعزلا. والأمر كذلك بالنسبة لتاريخ البرازيل الذي يتعرض له المقال فيذكر كتاب سوتلي Soutley "تاريخ البرازيل" الصادر في عام ١٨١٠ والذي يرد فيه وصف "لهمجية العادات البرازيلية والقبائل البدائية". ويعقب الكاتب قائلا: إن كتابه يعد مرجعا دقيقا لإحدى أجمل المستعمرات الأوربية في أمريكا. وكما يبدو فالبرازيل كانت تعد مستعمرة وبلدا بدائيا وذلك على الرغم من حصولها على الاستقلال.

وتتوقف الكاتبة قليلا عند سؤال مهم عما إذا كانت هناك بلاد أخرى في أمريكا اللاتينية يتم الحديث عنها وكأنها مستعمرة. وتخلُص الكاتبة بعد البحث والتنقيب إلى أن الأرجنتين لها وضع أفضل من البرازيل؛ فلا يتم تناول الأرجنتين وكأنها في أمريكا اللاتينية، وإنما يرد ذكرها في الحديث عن أمريكا الوسطى. كما تخلُص الكاتبة إلى فكرة أخرى مؤداها أن الحديث عن أمريكا كلها لا يتضمن أمريكا الجنوبية؛ فنجد أن الحديث عن البرازيل والأرجنتين في هذا السياق لا يعدو أن يكون ذكرا سريعا حيث لا تلقى الولايات الجنوبية اهتماما بها، بينما ينصب الاهتمام كله على أمريكا الشمالية، وكان هذا أمرا مألوفا في ذلك الوقت.

وتخلُص الكاتبة إلى أن الفرق واضح وجلي في المعجم الكبير (١٨٦٧) بين التعتيم المفروض على أدب البرازيل والأرجنتين وثقافتهما وبين الوصف المسهب لآداب البرتغال والبلاد الأوربية؛ ففرنسا وحدها تستأثر بعشرات الصفحات عن فنونها وآدابها (النحت والموسيقى والرسم والهندسة المعمارية)، وتعلّق الكاتبة على هذه الفكرة، بأن المعجم لا يذكر كتاب فردينان دينيس Ferdinand Denis الصادر في عام ١٨٢٦ عن تاريخ البرازيل وأدبها، وتعزو ذلك إلى ارتباط الأدب البرازيلي الدائم بالأدب البرتغالي؛ إذ لم يُعتَدّ بالأدب البرازيلي بوصفه أدبا مستقلا بذاته وله هويته إلا في عام ١٨٧٩.

ففرنسا إذن تفرض رقابة على معلومات مهمة بشأن البرازيل، بل تقوم بالتضليل الإعلامي وتقدم معلومات خاطئة عنها بوصفها مستعمرة.

ثم تنتقل الكاتبة إلى البحث عن البرازيل والأرجنتين في معجمين موسوعيين أحدهما صادر في بداية القرن العشرين والآخر في نهايته. ويرتكز المقال على الحديث عن البرازيل تحت عنوان: الولايات المتحدة، وذلك في عام ١٩٢٨، وبالفعل كانت البرازيل قد أصبحت جمهورية فيدرالية تمتد على مساحات شاسعة (١٦ ضعفاً لمساحة فرنسا) لكن الأمر لم يتغير بالنسبة للآداب والفنون، حيث لم يرد ذكرها في تقديم كل من البرازيل والأرجنتين. بينما ضم المقال الخاص بالبرتغال نقاطا عديدة إضافية مثل اللغويات والأدب والموسيقى والنحت والفنون.

وهنا يتبادر سؤال إلى ذهن الكاتبة حول إغفال الجانب الفني والأدبي للبرازيل: هل هذا يعني أن البرازيل والأرجنتين لم يكن لديهما أدب أو موسيقى أو نحت؟ وتتساءل الكاتبة التي لم تألُ جهدا في البحث عن المصادر المختلفة عما إذا كان هناك نقص في المعلومات، على حد قول كاتب المقال؟ لكنها لا تفترض ذلك البتة، بل ترى أن إغفال العناصر الثقافية للبلدين إنما هو أمر متعمد. فالأدب البرازيلي لم يكن غائبا عن المجتمع الفرنسي، فقد قام فيكتور أوربان Victor Orban بإصدار كتاب في عام ١٩١٠ عن دار النشر جارينيه Garnier بعنوان: "مختارات فرنسية للكتّاب البرازيليين" Anthologie française des écrivains brésiliens، ثم تم إعادة نشره في عام ١٩١٤ بعنوان: "الأدب البرازيلي" Littérature brésilienne، ويضم الكتاب مقتطفات من النثر والشعر والمسرح والفلسفة والنقد والتاريخ والصحافة، ومقتطفات مترجمة إلى الفرنسية مثل أعمال ماكادو دي أسيس Machado de Assis وجوزيه دي ألينكار José de Alencar وأوقليدس دا كونها Euclides da Cunha ، وبالتالي فإن الأدب البرازيلي كان معترفا به رسميا، بل معروفا، ورغم ذلك أغفله محررو المعجم. وتقدم الكاتبة مثالا آخر على تلك الرؤية الاستعمارية فتذكر ما جاء في الموسوعة العالمية Encyclopaedia Universalis في عام ١٩٩٦ عن أمريكا اللاتينية، حيث كان العنوان الفرعي للمقال هو: "الاقتصاد والمجتمع"، أي أن هناك إغفالاً تامًا للأدب والثقافة والهوية اللاتينية الأمريكية، وتستشهد الكاتبة بجملة وردت في هذا الصدد: "تتبع أمريكا اللاتينية العالم الغربي من الناحية الثقافية"، أي أنه لا وجود لأية ثقافة أخرى في أمريكا اللاتينية غير الثقافة الغربية، وتستنكر الكاتبة هذه الفكرة، فتتساءل عن الثقافات الإفريقية

الموجودة في البرازيل، وعن ثقافة السكان الأصليين، والثقافتين الصينية والعربية، لماذا يتم إغفالها جميعًا على الرغم من أن البرازيل تتسم بأعراق مختلفة وبخليط ثقافي كبير؟!

ثم تشير الكاتبة في هذا المقام إلى جزء من المقال خُصّص لأول مرة للأدب البرازيلي كتبه ماريو كاريللي: "يذهب المؤرخون إلى أن الأدب البرازيلي ظهر في القرن السابع عشر، ولكنه لم يكتسب الملامح الخاصة بالعرق البرازيلي قبل النصف الثاني من القرن الثامن عشر". ونجد في مقال كاريللي أسماء عديدة لكتاب برازيليين مثل ماكادو دي أسيس الذي كان معروفا بسخريته اللاذعة، لكن الكاتب لم يتعرض لدوره بوصفه ناقدا أدبيا، وذكر أوقليدس دا كونها دون الإشارة إلى عمله، وأوس سورتويس Os Sertoes الذي يمثل بداية تشكيل الهوية البرازيلية، ويذكر أيضا ماريو دي أندرادي Mario de Andrade ويشبهه بالشاعر الفرنسي ماليرب Malherbe أي أنه يشبه الأدب البرازيلي بالأدب الفرنسي. وترى الكاتبة أن كاريللي لا يتحدث عن الأدب البرازيلي بوصفه هوية مستقلة خاصة بالبرازيل، ولا يتطرق إلى الإشارة إلى لغة الكتّاب وطريقتهم في البحث عن هوية أدبية برازيلية، كما أنه يصنف الأدب البرازيلي إلى فئتين: "تحول النثر المحلى" و"الأدب الذي يتحول إلى العالمية" كروايات كورنيليو بينا Cornélio Penna وكلاريس ليسبكتور Clarice Lispector .

وتختم الكاتبة هذا الجزء بفرضية مؤداها أن فرنسا تحذف الخصائص الثقافية للبرازيل في الخطاب الجماعي المتمثل في الموسوعات الكبيرة ولاسيما الموسوعات التي يتم نشرها في الساحة الدولية. فالأمر يتعلق بفرض رقابة تستمد شرعيتها من تجاهلها (المتعمد / غير المتعمد) للآخر و/أو من التضليل الذي تقوم به مؤسسات حكومية (مثل هيئة الأرصاد الجوية في باريس).

وتفرد الكاتبة الجزء الأخير من بحثها لدراسة كيفية تناول المجلات الأدبية الفرنسية الكبيرة للأدب البرازيلي، وتستشهد في هذا الصدد بدراسة بيير ريفا Pierre Rivas حول المجلات الأدبية الفرنسية.

فقد بدأت الحوليات الأدبية الفرنسية بالانفتاح على الأدب البرازيلي منذ نهاية القرن التاسع عشر ولكنها لم تكن تنشر شيئا من الأدب البرازيلي إنما كانت توزع مثلا "مجلة العالمَيْن" La revue des deux mondes في ريو دي جانيرو وساو باولو وبرنامبوكو Pernambuco. وتخلُص الكاتبة إلى أن المجلة كانت تتخذ ذلك الموقف الاستعماري تماما مثل الموسوعات والمعاجم؛ لأنها لم تذكر ترجمة الأعمال الأدبية البرازيلية إلى الفرنسية (ألنكار، وأوقليدس دا كونها، وتوناي Tounay، وأرانها Aranha، وماكادو دي أسيس)، ولا الاحتفالية باللاتينية التي أقيمت في عام ١٩٠٩ في السوربون بعد وفاة ماكادو دي أسيس.

وبما أن الكاتبة لم تألُ جهدا في البحث عن المجلات، فقد وجدت مجلة باسم "ميركور دى فرانس" Le Mercure de France تعرضت للأدب البرازيلي ضمن حديثها عن الأدب البرتغالي، دون أي تمييز بينهما، تحت اسم "الآداب البرتغالية"، وذلك حتى عام ١٩٠١، على حد قول ريفا Rivas .

ومنذ عام ١٩٠١ أصبح هناك باب في المجلة باسم "الآداب البرازيلية" كتب فيه الكاتب الصحفي البرازيلي الرمزي "فيجيريدو بيمنتل" Figueiredo Pimentel ، ولكن وفقا لتعليمات المجلة، فقد كان عليه ألا ينسى أنه يكتب لقارئ فرنسي وألا يطيل في مديح الكتاب البرازيليين. إذن فلقد كان "بيمنتل" Pimentel يكتب ممتثلاً للتعليمات. وقد قدّم بيمنتل العديد من الكتاب والروائيين البرازيليين، ومنهم: ألفريدو ديسكارينول تونيه Alfredo d'Escragnolle Taunay ، ذلك السيناتور الذي يعد من أبرز الشخصيات السياسية آنذاك، وعرض لروايته Innocencia التي ترجمت إلى عدة لغات حتى اليابانية. واقترح بيمنتل أن تترجم مختارات من الأدب البرازيلي إلى

الفرنسية (ظهرت مختارات أوربان بعد تسع سنوات)، كما تحدّث عن الكاتب البرازيلي: جونزاجا دوك Gonzaga Duque أحد الشخصيات البارزة في عصره وصاحب الرواية المشهورة "موت الشباب" "Mocidade morta" والتي تدور أحداثها في وسط الفنانين البرازيليين، لكن لم يعبأ أحد برأيه فلم تترجم الرواية إلى الفرنسية.

كما أورد أسماء أخرى نذكر منها على سبيل المثال: جواكيم مانويل ماسيدو Joaquim Manuel Macedo، وألنكار Alencar، وبرناردو دي جيماراس Bernardo de Guimaraës، وفرانكلين تافورا Frânklin Tâvora، وغيرهم من القدامى والمحدثين. ويؤكد بيمنتل في حديثه وجود أدب قومي مستقل لا تهتم به فرنسا.

وفي العام نفسه (١٩٠١) أخذ مكان بيمنتل كاتب فرنسي يدعى "فيلياس ليبيسج" Philaés Lebésgue ليكتب مقالات بعنوان: "الآداب البرتغالية"، ويتعجب من أنه أصبح للأدب البرتغالي "ابن يكبره حتى إنه غدا أقوى من أبيه"، لكنه يرى أن "البرتغال والبرازيل مرتبطان بفرنسا، فليس لهما أدب مستقل بمعنى الكلمة".

ويدعو ليبيسج Lebésgue إلى وحدة الأدبين البرازيلي والبرتغالي. فهما يُعدّان أدبا واحدا، وبذلك يعد موقف ليبيسج مضادا لموقف بيمنتل الذي كان يدعو إلى استقلال الأدب البرازيلي، كما أنه ذكر في مقالات أخرى أن الأدب البرازيلي إنما يستعمره الأدب الفرنسي، وقد وصف فرنسا بـ"العقل اللاتيني".

ثم تلا ليبيسج كاتب برازيلي صاحب دواوين رمزية يعيش في باريس ويدعى تريستاو دا كونها Tristão de Cunha، وكان يؤيد فكرة استقلال الأدب البرازيلي: "هناك أدب برازيلي منفصل عن الأدب البرتغالي".

ثم يظهر "ليبيسج" Lebésgue مجددا في عام ١٩٤٨ مؤيدًا لكلام كل من "دا كونها" Cunha ومن قبله "بيمنتل" Pimentel، ويكتب عن تاريخ الأدب البرازيلي موضحا كيف أنه أصبح مستقلا عن النموذج الفرنسي.

ثم تغير اسم الباب في عام ١٩٤٩ ليصبح "البرازيل"، ويكتب فيه عالم الاجتماع الفرنسي المتخصص في الشعر الرمزي "روجيه باستيد" Roger Bastide مؤيدا فكرة أن فرنسا إنما تعد أداة للتحرر الفكري للبرازيل.

بعد أن قامت بعرض لمجلة " ميركور دى فرانس " Le Mercure de France تفصيلاً، تختم الكاتبة بحثها بحصر الأفكار الرئيسة التي استخلصتها، وتشير إلى أن الخطاب الجماعي عن البرازيل شهد تطورا بطيئا، فلم يرد ذكر أي مرجع ثقافي قبل نهاية القرن العشرين، وسادت حتى الثلاثينيات صورة البرازيل بوصفها بلدا بدائيا ومنعزلا لا نعلم عنه إلا القليل. لقد انتشرت الرقابة المفروضة على نشر الأدب البرازيلي حتى أصبحت تعني "إخفاء" ذلك الأدب حتى بعد صدور "مختارات من الأدب البرازيلي" للكاتب أوربان (١٩١٤ — ١٩١٠) وبعض الأعمال المترجمة إلى الفرنسية، ناهيك عن الرؤية الاستعمارية التي انتشرت حتى نهاية القرن العشرين من خلال أعمال مونتين Montaigne وجون دي ليفي Jean de Lévy وأكبر دليل على ذلك التعريف الذي جاء عن البرازيل في الموسوعة العالمية: "تتبع أمريكا اللاتينية العالم الغربي"، وتنعت الكاتبة هذا الموقف بـ"المضلل"؛ إذ إنه موقف استعماري. وتلفت النظر إلى اختلاف وجهات نظر كاتبي الحوليات البرازيليين والفرنسيين بالنسبة إلى قضية استقلالية الأدب البرازيلي: ففي الوقت الذي يحاول فيه الكتاب البرازيليون إثبات استقلالية الأدب البرازيلي، نجد الكتاب الفرنسيين يتناولون الأدب البرازيلي بوصفه أدبا تابعا للأدب الفرنسي، وذلك حتى الخمسينيات. وتشير الكاتبة في هذا الصدد إلى الفارق الزمني بين صدور الأعمال الأدبية في البرازيل ونشر المقالات في مجلة "ميركور

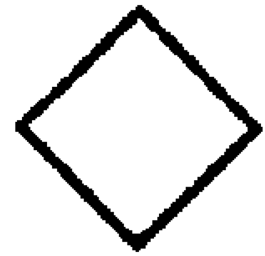
دى فرانس ". وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قلة توافر المعلومات عن الأدب البرازيلي أو حجبها؛ وذلك لأن كاتبي الحوليات لم يكشفوا للقراء الفرنسيين النقاب عن ظهور أدب مستقل بذاته يتمتع بخصائص (اللغة — البلد — الثقافة لا تنطبق على أدب مستعمر أو " مماثل ") إذا ما أردنا استخدام تعبير باسكال كازانوفا Pascale Casanova.

ومما يسترعي الانتباه أن باب "الآداب البرازيلية" إنما كان يُناط بالنقاد البرازيليين حتى عام ١٩٤٨، ثم تولى كتابته بعد ذلك نقاد فرنسيون ، وبالتالي تباينت وجهات النظر وأصبحت البرازيل يُنظر إليها من وجهة النظر الفرنسية، فغدت "برازيل" فرنسية، ولم تعد "برازيل" برازيلية. وجعل الخطاب الفرنسي عن البرازيل يعرض للأدب البرازيلي بأسلوب يغلب عليه التعتيم والرقابة أو التأخير في إبراز الحدث الأدبي. وتخلص الكاتبة إلى أن الخطاب الجماعي للموسوعات والحوليات الأدبية لم يكن له تأثير يُذكر على حركة الترجمة، أو أن تأثيرها جاء في مرحلة متأخرة. فعلى سبيل المثال لم يَلْقَ الكتّاب الذين أشاد بهم "بيمنتل" و"دا كونها" اهتماما وبالتالي لم تترجم أعمالهم مثل: تافورا Tavora، وماسيدو Macedo، أما أزيفيدو فلم تترجم أعماله إلا في عام ١٩٥٣، وبرناردو جيمارايس Benardo Guimarães في عام ١٩٨٦، وجو ريبيرو João Ribeiro في عام ١٩٧٨. وتذكر الكاتبة في هذا الصدد مقال "دا كونها" في عام ١٩١١ الذي تطرق فيه للحديث عن أفرانيو بيكسوتو وروايته بوجريتبا Bugrinba والذي شجع على ترجمتها، كما كان لمختارات "فيكتور أوربان" من الكتاب البرازيليين الصادرة في عام ١٩١٠ الأثر البالغ في تنشيط حركة الترجمة لكتّاب مثل: جراسا أرانها Graça Aranha، وماكادو دي أسيس Machado de Assis، وكويلونيتو Coelho Netto، وألنكار Alencar، وماركس Marques، وأفرانيو بيكسوتو Afrânio Peixoto.

وختاما لهذا البحث تقول الكاتبة إنه تم إضافة عمود جديد في عام ١٩٦٤ بعنوان: "الآداب اللاتينية الأمريكية". إلا أن مجلة " ميركور دى فرانس" تفرّق بين الآداب البرازيلية والآداب اللاتينية الأمريكية. فلا يزال هناك خلط حتى يومنا هذا بين أمريكا اللاتينية والبلاد الأمريكية الناطقة بالإسبانية، فالأمر لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال الرقابة الحيادية كالتي رأيناها في الخطاب الجامعي عن الأدب البرازيلي والذي يجد جذوره في التضليل وعدم رؤية الآخر.

دوريات عربية





ماجد مصطفى

يظل نجيب محفوظ وأعماله الروائية مادة غنية للبحث والدراسة لدى النقاد والباحثين، ومجالاً خصبًا لاختبار النظريات الأدبية والاتجاهات النقدية؛ لذلك فإن العديد من الدوريات الأدبية والمجلات النقدية تُفرد له ولأدبه أعدادًا وملفات خاصة بين الحين والآخر. وعلى الرغم من ذلك فإن محاولات الإحاطة بعالم نجيب محفوظ الفني والفكري مازالت في بداياتها الأولى، أو كما قال – بحق – الناقد المغربي سعيد يقطين: "إن موقع نجيب محفوظ في الأدب العربي الحديث متميز، وستُظهر العقود القادمة أهميته أكثر من الآن".

فها هي ذي مجلة الهلال تُصدر، للمرة الثالثة، عددا خاصًا عن نجيب محفوظ، بمناسبة عيد ميلاده الرابع والتسعين، بعنوان "عش ألف عام". (وقد سبق لمجلة الهلال أن أصدرت أعدادًا خاصة عن نجيب محفوظ، في فبراير ١٩٧٠، ثم في نوفمبر ١٩٨٨ عقب فوزه بجائزة نوبل).

وفي هذا العدد الخاص من مجلة الهلال (ديسمبر ٢٠٠٥) نقرأ مجموعة من المقالات والشهادات عن نجيب محفوظ لنقاد وباحثين ومبدعين من مصر؛ فيكتب صلاح فضل تحت عنوان (تجسيد الروح) عن لغة نجيب محفوظ وكيف تطور أسلوبه في الكتابة فمرّ بأربع مراحل، كانت أولاها عندما حاول- في رواياته التاريخية الأولى- أن يترجم أصوات الفراعين ولهجات القدماء المندثرة إلى اللغة البليغة السائدة في عصره نهاية الثلاثينيات. ثم انتقل إلى مرحلة ثانية- وقد أدرك بوعيه الحاد مشكلة التجانس بين التجربة والتعبير- فابتكر "الأسلوب الشفاف الذي لا تشعر بكيانه اللغوي ولا تصطدم بجسده المجازي، فهو يذيب طيات الدهن البلاغي المتراكم في أعطاف التعبير، ليصبح نموذجًا زجاجيًا صافيًا يشف بشكل مباشر عن الشخصيات والمواقف والنبرات والأصوات، دون أية شائبة تشعرك بجسمها الحامل لهذه السوائل الملونة، فيعيد تشكيل العبارات العامية بترتيب نحوي بسيط يدخلها منظومة اللغة العربية الموحدة القادرة على التوصيل بكفاءة عالية وإنكار واضح للذات". وفي أعماله التالية للمرحلة الواقعية انتقل محفوظ "إلى صياغة أسلوب ثالث مختلف عن تجاربه السابقة في الأسلوبين الفخيم والشفيف وبلغ هذا الأسلوب ذروة إتقانه في "الحرافيش. ثم جاءت المرحلة الرابعة والأخيرة في أسلوب محفوظ خلاصة مقطرة ومكثفة

لعتاقة تجربته الجمالية في اللغة، وقد أسماها الكاتب "المرحلة الماسية" لأنها تتوهج بتلك القطع الفريدة النادرة المفعمة بالحكمة والإشارات الرمزية والألوان الباهرة المتعددة.. ويتجلى ذلك في أحلام فترة النقاهة.

ويكتب إبراهيم فتحي – في مقال بعنوان (في النقد الشيوعي)– عن الحكاية واسعة الانتشار التي تدور حول أن الشيوعيين في البداية هاجموا نجيب محفوظ، ثم ما لبثوا بعد ذلك أن امتدحوه بعد أن ترسخت أقدامه وذاعت شهرته. ويرجع إبراهيم فتحي انتشار تلك الحكاية إلى ظهور كتاب "في الثقافة المصرية" في بيروت عام ١٩٥٥. ويقول إبراهيم فتحي: كان عبد العظيم أنيس يكتب فصولاً عن الرواية المصرية في جملتها، لا عن نجيب محفوظ وحده، في مجلة الثقافة الوطنية اليسارية اللبنانية، كما كان محمود أمين العالم يكتب فصولاً عن حركة الشعر المصري الحديث في مجلة الآداب البيروتية المعروفة. وبعد ذلك جمع الكاتب الشيوعي اللبناني محمد دكروب مقالات الكاتبين في كتاب واحد هو هذا الكتاب المشهور.. فالذي كتبه عبد العظيم أنيس عن نجيب محفوظ لم يكن محمود العالم مسئولاً عن كل تفاصيله وإن تضامن مع منهج الواقعية عمومًا المشترك بين الكاتبين (هل يذكرنا هذا بكتاب "الديوان" الذي كان في الأصل مقالات انفرد العقاد بكتابة بعضها وانفرد المازني بكتابة بعضها الآخر ثم عندما ضمها هذا الكتاب اندمج اسم الكاتبين في الأذهان وكأنهما شخصية واحدة تنطق بلسان واحد؟!).

أخذ عبد العظيم أنيس على محفوظ أنه كاتب البرجوازية الصغيرة التي تملأ عالمه وتحن إلى ماض مثالي متوهم حينما كانت العلاقات بين الناس خيرًا وبركة ويرضى الناس فيها بنصيبهم المقسوم. ويأخذ إبراهيم فتحي على أنيس أنه لم يقم بدراسة تحليلية لرواية كاملة من روايات محفوظ، ووقف عند الانطباعات العامة عن عالمه الذي يسود التأقلم والتسلق سكانه، ويستشري فيه التصوف السلبي بدراويشه، ويتصف مثقفوه اليساريون بانعدام الفاعلية وبالشحوب والاكتفاء بالتصريحات على المقاهي في أكثر الأحوال، إلى آخر هذه التعميمات التي سقط فيها أنيس.

ثم يستعرض إبراهيم فتحي كتابات النقاد اليساريين عن أعمال محفوظ في مساحة زمنية امتدت لأكثر من ثلاثين سنة، ويختم مقاله بنظرة لطيفة الزيات في كتابها "نجيب محفوظ الصورة والمثال" ١٩٨٩، وهي نظرة تختلف عن كل اليساريين الذين تعرض لهم المقال، فهي تبدأ بقصة "صوت من العالم الآخر" (إبريل ١٩٤٥) وتعمم القول على عالم محفوظ بأكمله. فمنظوره مثالي والعالم عنده عشوائي الحركة، والتفريق عنده بين الماضي والحاضر والمستقبل قائم على الوهم، والأشياء تتغير وتتبدل ولا تتطور. والفرد الإنساني عنده جماع التناقضات، يرزح تحت ازدواجية تتمثل في صراع بين الروح والجسد، والحدس والعقل، والفن والعلم، ونسمة التصوف ووهج الغريزة. ولكن لطيفة الزيات تقفز– على حد تعبير كاتب المقال– "إلى استنتاج غير مبرر هو أن هذه الثنائيات التي تتبدل بين عمل وعمل لا تلقى التصالح أبدًا، فما أكثر ما تصالحت بعد نزاع وما أكثر ما تصالح النقد اليساري مع محفوظ وما أكثر ما تنازع حتى مع نفسه".

ويكتب ماهر شفيق فريد عن (زعبلاوي بين ناقدين إسرائيليين)؛ ومعروف أن هذه القصة القصيرة – والتي ظهرت لأول مرة على صفحات جريدة "الأهرام" في ١٢ مايو ١٩٦١ – حظيت باهتمام بالغ من النقاد، وتُرجمت إلى أكثر من لغة. كما حظيت باهتمام ناقدين إسرائيليين كتبا عنها باللغة الإنجليزية هما: "ساسون سوميخ" (في مقالة عنوانها "زعبلاوي: المؤلف والخيط والتقنية")، و"آمي إيلاد" (في مقالة بعنوان "زعبلاوي– محفوظ: ست مراحل من السعي"). وتندرج المقالتان على اختلاف توجهاتهما في باب النقد التفسيري، وهو منهج ملائم لهذه الأقصوصة الرمزية التي تتخذ من سعي الإنسان إلى الخلاص موضوعًا لها. وينتهي سوميخ في تحليله إلى أن إنجاز محفوظ في هذه الأقصوصة يتمثل في قدرته على إعادة خلق خبرة إنسانية عامة

من خلال واقع محلي غني وارتباط بالتراث. وهي تمثل قفزة كبيرة بفن محفوظ، بل إنها تتفوق - في رأي سوميخ - على رواية "أولاد حارتنا" لا لأنها أكثر تركيزًا وغنائية فحسب، وإنما أيضًا لأن نجيب محفوظ نجح هنا في بلورة خبرة وجودية كبرى دون استطرادات أليجورية طويلة. أما مقالة آمي بيلاد فترصد المراحل الست التي يمر بها الراوي في بحثه الذي لا يعرف الكلل عن زعبلاوي.. وكما بدأت القصة بجملة "أخيرًا اقتنعت بأن عليٍّ أن أجد الشيخ زعبلاوي" تنتهي بجملة "اقتنعت تماما بأن عليٍّ أن أجد زعبلاوي" مما يومئ إلى وجود بصيص من النور في نهاية النفق المظلم، رغم كل شيء. ويعقد إيلاد مقارنات وجيزة بين خيط السعي عند محفوظ ونفس الخيط عند ألبير كامي في "الغريب" وكافكا في "القلعة"، حيث يشترك الكتّاب الثلاثة في إحساسهم المرهف بعبثية الوجود وقصور التفسيرات العقلانية عن حل ألغاز الكون، والانشغال بموضوع الموت، وبحث الإنسان عن قوة علوية مقدسة.

ويكتب يحيى الرخاوي عن "حركية الموت ضد الخلود العدم في ملحمة الحرافيش"، ويكتب الناقد محمد حسن عبد الله عن "تجليات الحب والجنس"، ويكتب طه وادي عن "الطريق والبحث عن الجذور"، ويكتب محمود قاسم عن "تراجيديا النهايات المحفوظية"، ويكتب مصطفى بيومي عن "العسكر المحفوظي"، ويكتب سيد عشماوي عن "مرايا نجيب محفوظ".

كما يضم العدد مجموعة أخرى من الشهادات القصيرة لمبدعين ونقاد، فيكتب عبد المنعم تليمة: "من المبدعين النابغين مَن يأتي إبداعه انتقالة أساسية في تاريخ الفن الذي يمارسه، ولدى الدارسين والنقاد ومؤرخي الأدب أن إبداع نجيب محفوظ الروائي مثل رفيع لهذه القاعدة الجمالية؛ وذلك أن منجز نجيب محفوظ قد استوعب المدرستين الكبريين في تاريخ الفن الروائي، مدرسة (الوصف: ديستوفسكي)، ومدرسة (الخلق: بروست) وأضاف إليهما فنيًا إضافات مرموقة باقية".

ويكتب إدوار الخراط: "لا شك أن الأستاذ نجيب محفوظ هو الرائد الذي أرسى أسس الرواية المصرية والعربية الحديثة.. والفضائل التي يتسم بها الأستاذ نجيب محفوظ عديدة، لكن دأبه على الكتابة حتى الآن هو دليل لا يدحض على صدق الموهبة وعمق الصلة بين الإنسان والكاتب فهو ليس فقط مجدد متابع، بل خالق، ومن ثم فإنه يستمد ينابيع الخلق من شيئين أو مصدرين أساسيين: الشعب المصري بكل ثرائه وتراثه، ثم خصب الطبيعة الإنسانية عند الكاتب نفسه".

وكانت مجلة "الرافد" قد خصصت ملف عددها رقم (٩٩) الصادر في نوفمبر ٢٠٠٥ عن نجيب محفوظ؛ وفيه يكتب الناقد سعيد يقطين عن (نجيب محفوظ والوسائط المتفاعلة)، ويقول:

إن موقع نجيب محفوظ في الأدب العربي الجديث متميز، وستُظهر العقود القادمة أهميته أكثر من الآن. وتطوير "الوسائط المتفاعلة" العربية رهين بتطوير علاقتنا مع رموز ثقافتنا القدماء والمحدثين. لقد ترددت منذ زمان أخبار عن الاهتمام بتقديم نصوص محفوظ إلكترونيًا، ويبدو لي أن الأمر ما يزال بعيدًا عن التحقيق... وفي العصر الحديث لا أحد يجادل في قيمة نجيب محفوظ الأدبية والفنية. فهو غزير الإنتاج، واكب صيرورة الرواية العربية وساهم بقسط وافر في مختلف تجاربها، وأسّس تقاليد الرواية العربية في الخمسينيات والستينيات.. واكتسب من خلال تجربته السردية ما يضفي فعلاً على أعماله البعد "الكلاسيكي" بالمعنى الذي نجده في التصور الغربي والذي لم يتحقق إلا للكتاب الكبار الذين يظلون معلمةً في الفن الذي اشتغلوا به... لقد تعددت زوايا نشاط نجيب محفوظ الإبداعية وصار له موقع خاص في الثقافة العربية؛ لذا فنحن أحوج ما نكون إلى موقع يليق بمكانته، ويبرز مختلف أعماله، ويقدم ببليوجرافيا شاملة عنه، ويقدم بطريقة تقوم على الترابط (الصورة- النص- الصوت).

وتكتب فاطمة بدر حسين عن (رواية "رحلة ابن فطومة" كنموذج لأدب الرحلات)، وتلاحظ أن هذا النص السردي اتخذ نسقًا خاصًا ببناء الرحلة، بعد أن دمجت خصائص الرحلة الكتابية القديمة مع قواعد النوع الروائي الحديث، وقد تم تحديد البنية الهيكلية للرحلة بتمفصل الخطاب إلى وحدات وظيفية شتى نحظى بها من خلال العنوانات بوصفها مؤشرات مكانية وزمانية في آن واحد، إذ يقضي الرحالة ابن فطومة رحلته من الوطن إلى دار المشرق، ودار الحيرة، ودار الحلبة، ودار الأمان، ودار الغروب، ودار الجبل، مسجلاً في مدونته الأحداث والمشاهد بصدق وأمانة. كما تلاحظ الكاتبة أن النظام المعماري للرحلة يكشف عن حشد كبير من المتماثلات، وليس ثمة مرية فيما يوفره هذا التماثل من تكثيف للأحداث وتصعيدها، وتعميق فكرة الرحالة إزاء مشاهداته ليرسم لنا انطباعاته الشخصية وأفكاره تجاه هذه الأحداث. وتلاحظ أيضًا ظاهرة تعدد لغة السارد تبعًا للحالة النفسية فمرة يسودها اليأس والقنوط والاستسلام ومرة أخرى تتحول إلى أمل ورجاء. أما حركية الفعل فيمكن تتبعها وتحديد مستوى العلاقات السياقية داخل النص من خلال رصد متوالية هدوء ثم توتر، ثم هدوء يتبعه توتر وهكذا. إذ تستهل الرواية بمتوالية هادئة تبدأ بحوار بين ابن فطومة ومعلمه، ثم تنتقل إلى متوالية أخرى تتضمن خطوبة ابن فطومة على حليمة ويقرر الحاجب الثالث للوالي أن يتزوج من حليمة مما يولد لدى ابن فطومة حافزًا حركيًا ورغبة في الرحلة من أجل الخلاص. ويمكننا تتبع ظاهرة (الهدوء- التوتر) من خلال انتقالات ابن فطومة من دار إلى أخرى. وأخيرًا ترصد الكاتبة الرؤية الحلمية الطوبوية والتي تتمثل في رؤية السارد لدار الجبل إذ يراها قريبة وحقيقة بيد أنها بعيدة جدًا، ويُنهي الكاتب رحلة ابن فطومة بهذه الكلمات: "هل واصل رحلته أم هلك في الطريق؟".

ويكتب فائق مصطفى عن "وجهة النظر على المستوى التعبيري: رواية ميرامار لنجيب محفوظ أنموذجًا"، وهو يعتمد في دراسته منهجيًا على دراسة سيزا قاسم في "بناء الرواية". كما يكتب طاهر عبد مسلم علوان عن "إشكالية العنف في الرواية العربية: الحرافيش لنجيب محفوظ مثالاً"، ويعيد سامر خالد منى قراءة البنية الاجتماعية والنفسية كمدخل للوعي في "اللص والكلاب". وأخيرًا يكتب شمس الدين موسى عن (أصداء سيرة نجيب محفوظ الذاتية)، ويقول: يتجسد معنى الإحساس بالزمن في غالبية أقاصيص أصداء السيرة الذاتية، حتى يكاد ذلك البعد يكون هو السائد على جميع الأصداء، ولعل معنى الأصداء الذي تحمله السيرة الذاتية لنجيب محفوظ يعكس فكرة الزمن، فهي أصداء لما جرى في حياته، وما الزمن إلا القاسم المشترك الأعظم لدى كاتبنا الكبير في كل المعاني التي جسدتها القصص سواء كانت معاني سياسية أو تأملية صوفية. ويتفق الكاتب مع الناقد صلاح فضل في وصفه لأجزاء أصداء السيرة الذاتية بأنها ترتبط بنوع من الخيط الناظم للحبات المكونة لها، وهذه الحبات مستقلة تمامًا، وهذا الخيط لا يتجاوز منطق الحياة ومفارقاتها اللافتة. كما أن محفوظ حافظ طوال أقاصيص الأصداء على الخيط السردي الذي لم يغزل فيه حبالاً طويلة، وكان دائمًا يكثف تجربته في الذكرى والحلم والكتابة عبر حبات صغيرة ليست نواة لمشروع قصة قصيرة تقليدية تتطلب التمدد والنمو، بل كانت دائمًا مكتفية بذاتها وفي غنى عما عداها.

وننتقل في جولتنا مع الدوريات العربية، الصادرة في مصر والعالم العربي؛ لنتابع أحدث إصداراتها:

فنقرأ في العدد (٢٦) من مجلة "ألف" (٢٠٠٦) – التي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة – عن: "شهوة الترحال: أدب الرحلة في مصر والشرق الأوسط". وقد قام المساهمون في هذا العدد بتحليل نصوص رحلات من مختلف العصور والأماكن، مع التركيز على أدب الرحلة في الوطن العربي، أو في نصوص رحالة عرب إلى مناطق أخرى من

العالم. فيكتب عبد الرحيم مؤدن عن "الرحلة بوصفها جنسًا أدبيًا"، ويكتب سعيد الوكيل عن "الرحلة بين النص القرآني والنص الصوفي"، ويكتب وليد منير عن "رحلة المنفى في الشعر العربي الحديث"، ويكتب فخري صالح عن "رحلات نايبول إلى العالم الإسلامي: ملامح رؤية منحازة "، وتكتب فدوى كمال عبد الرحمن عن "ف. س. نايبول: الرحالة الأبيض تحت قناع البشرة الداكنة"، ويكتب مايكل هاج عن "رحلة لورانس داريل إلى الإسكندرية"، وتكتب مارا نعمان عن "أمريكا مفككة: تحقيقات صنع الله إبراهيم في ثنايا الإمبريالية"، وتكتب سارة سيرايت عن "أوين جونز: الرحلة ورؤية الشرق"، ويكتب نبيل مطر عن "أوروبا بعيون القرن الثامن عشر المغربية". بالإضافة إلى دراسات أخرى مهمة لمحمد بريري، وعصام بهي، ومديحة دوس، وشعيب حليفي، وتيرينس والز، وماليز راثفن، وج. د. ف. جونز، وسحر صبحي عبد الحكيم، ووليد الخشاب، وغيرهم. لكننا نتوقف هنا عند دراستين لجون رودنبك، وسيزا قاسم:

ففي القسم العربي يكتب جون رودنبك- من ترجمة لميس النقاش - عن (الإسكندرية في أعمال كافافي وداريل وتسيركاس)، ويقرر في البداية أن المظهر الخارجي العادي والبسيط للإسكندرية هو تحديدًا ما يشكّل المادة الخام ونقطة البداية التي تؤدي بنا إلى شعر كافافي. وينطبق هذا أيضًا على شكل الشباب "وجمالهم"، وهو مادةُ أكثرِ موضوعات الشاعر تعقيدًا، وأكثرها التصاقًا به، وأكثرها نبلاً وهو موضوع العشق الجنسي. وتتردد تلك الحقيقة القديمة، والمعادية بعمق للأفلاطونية، قصيدة بعد قصيدة، فنجدها مثلاً في "أرواح الشيوخ"، و"الرغبات"، و"الملك ديمتريوس"، و"ملوك سكندريون"، وعدد من القصائد غيرها تحمل كلها سخرية من فلسفة الحب المثالي التي يرجعها أفلاطون لسقراط في حوار المأدبة. ولا يحمل شعر كافافي أصداء مدرسة أثينا ولكنه يستدعي أمجاد مدرسة الإسكندرية القديمة ومذاهب كاليماخوس وكتاباته ومن تبع مدرسته من الشعراء، ولكن تتردد أكثر من ذلك الأعمال الرائعة للشعر الإبيجرامي الذي عُرفت به الإسكندرية وتوابعها الأدبية على مدار شرق المتوسط.

ونجد عند لورانس داريل في روايته رباعية الإسكندرية تناولاً آخر للمدينة، فقد أتى داريل إلى مصر لاجئًا من اليونان في إبريل ١٩٤١ مع زوجته الأولى نانسي وطفلتهما الرضيعة بنيلوبي، ورغم أنه لم يكن يتجاوز التاسعة والعشرين آنذاك فقد كان كاتبًا معروفًا وأحد أعضاء الدوائر الأدبية التي ضمت ت. س. إليوت وهنري ميلر. ولقد عاش داريل أكثر من عام في القاهرة حيث عمل مسئولاً للصحافة الأجنبية في السفارة البريطانية. وفي يوليو من عام ١٩٤٢ أثناء "الضربة" الشهيرة التي كان متوقعًا أن يقوم بها روميل في أي لحظة، تم نقله إلى الإسكندرية ملحقًا صحفيًا على اعتبار أنه قادر على التأثير على الصحف اليونانية المحلية لصالح بريطانيا. ولقد قضى داريل أقل من ثلاث سنوات في الإسكندرية، وسكن أخيرًا في ١٩ شارع مأمون في بيت تملكه عائلة أمبرون. وكان يكتب بلا توقف في البرج الصغير الواقع في أحد أركان البيت، ولكنه كان يكتب عن اليونان، لا عن مصر، والوثائق المنشورة تدل على كرهه الشديد للإسكندرية. فرسائله لهنري ميلر في تلك الفترة في تلك الفترة على سبيل المثال تحمل شكوى دائمة من قبح المدينة وفساد مستوطنيها الأجانب، ويعبّر عن ضيقه من مصر كلها لأنه "حبيس هنا منذ أربع سنوات". ولا يبدو أنه كان يتمتع بفضول كبير لمعرفة المدينة التي يُفترض أنه استكشفها مستخدمًا نسخة من الطبعة الثانية الصادرة في ١٩٣٨ لكتاب إ. م. فورستر "الإسكندرية: تاريخ ودليل".

ويقول داريل في مقدمته لكتاب فورستر عن الإسكندرية في طبعته لسنة ١٩٨٢ الصادرة بإشراف مايكل هاج والتي استخدمت نص الطبعة الأولى النادرة المنشورة عام ١٩٢٢:

"وصلت في ١٩٤١، بعد مرور ثلاثة وعشرين عامًا على كتابة هذا الكتاب. ولم يكن قد تغير شيء في المدينة مما يمكن أن ألاحظه وكأنما كان ذلك بفعل ساحر".

ويعلق جون رودنبك بالقول: ولكن الحقيقة أن النص الصادر في ١٩٣٨ والذي لا بد أن داريل استخدمه كان نصًا منقحًا وجديدًا صدر قبل وصول داريل لمصر بثلاث سنوات فقط.. يتجاهل داريل إذن مقدمة فورستر نفسه لطبعة ١٩٣٨ من كتابه أو لعله لم يقرأها أبدًا، وهي المقدمة التي تقول الجملة الأولى منها: "منذ نشر هذا الكتاب تغيرت الإسكندرية كثيرًا.

ويتابع جون دورنبك: ليس من المستغرب أبدًا أنه ما إن سنحت له الفرصة في ١٩٤٥ حتى عاد داريل إلى اليونان بصحبة إيف كوهين، السكندرية التي أصبحت زوجته الثانية رسميًا بعد ذلك بعامين ومن ثم أمًا لابنته الثانية سافو-جين.

إن نظرة داريل للإسكندرية ليست عنصرية فحسب بل غير معقولة ولا مقبولة، والمؤكد أنها ليست نظرة قسطنطين كافافي، والذي لا يكف داريل عن العودة إليه في رباعيته باعتباره مرجعًا روحيًا.

أما الإسكندرية عند تسيركاس فهي إحدى المدن الثلاث التي تشكل المكان في ثلاثية "مدن في مهب الريح" (النادي ١٩٦٠- أرياجيني ١٩٦٢- الخفاش ١٩٦٥)، وهي المكان الذي تقع فيه رواية "الخفاش". وصورة الإسكندرية عند تسيركاس تتعارض مع تلك الصورة التي يقدمها داريل وتتجاوزها - من حيث صدقها مع واقع الحياة- بمراحل. فرباعية داريل تخلط باستمرار ما بين الزمني واللازمني وتقدم لنا تاريخًا مشوهًا وسياسة خيالية تبعد كثيرًا عن واقع الأشياء بقسوته وآلامه. وعلى النقيض من ملاحظات تسيركاس المليئة بالشغف العاطفي والتي تجذب إليها القارئ، يُظهر داريل نوعًا من السخرية والاستهزاء، بل وربما العداء، لكل ما يشكل الأساس التاريخي والمادي لموضوع عمله كما يزعم.

هل السبب وراء هذا الاختلاف الكبير بين موقف داريل من الإسكندرية وموقف تسيركاس أن هذا الأخير ولد وعاش في مصر وقضى في مدينة الإسكندرية سنوات طويلة من عمره، أما داريل، الذي جاء إليها لاجئًا، فكان ضيفًا متعجلا جاء لتأدية "واجب" ما تجاه وطن آخر؟!

وتكتب سيزا قاسم عن: (دعوة إلى رحلة: "نوبة" مارجو فييون)، وتفتتح مقالتها بالقول: الرحلة ليست واحدة. هناك رحلة إلى أماكن غريبة وأخرى حميمة، "رحلات داخل غرفتي"، رحلة واقعية ورحلة خيالية، رحلات في اليقظة وفي النوم. ولكن من أجملها رحلة داخل كتاب. وبقدر ما أحب السفر والتنقال، بقدر ما أحب أن أخلع حذائي، وأغفل عن ذاتي، بل أنسى وجودي وهمومي وأنغمس في عالم آخر، عالم جديد، مجهول، مليء بالمصادفات، بالأشخاص الذين لا أعرفهم، بأشياء لم آلفها، بالورد والنباتات، والجبال والوديان، والأنهار التي لم أشاهدها في حياتي. والرحلات داخل الكتب متعددة، مثل غيرها من الرحلات. فالكتب كائنات حية، لكل لغته الخاصة. تخاطبنا وتحاورنا. بعضها نعود إليها ونقرؤها مرارًا في مراحل مختلفة من العمر. فتبدو لنا في صورة مغايرة، أجمل أو أقبح، مثل الأماكن التي نلجها بعد غياب طويل. ثم هناك عالم الكتب الفنية التي تعرض أمام أعيننا روائع الفن الباهرة. هذه الكتب التي تستحضر لنا الإبداع المتناثر في أنحاء العالم، منه المعاصر لنا ومنه الذي يعود إلى أزمنة غابرة.

وتبدأ في تعريفنا بالكتاب الذي تقدمه لنا: فهو كتاب من نوع خاص. كتاب عن رحلة الفنانة الراحلة مارجو فييون Margo Veillon - التي عرفتها الكاتبة معرفة صداقة- إلى النوبة. فهي تتحدث عنها بحميمية وانفعال وحرارة بادية في أسلوبها المكسو بصبغة شاعرية وجملها القصيرة ذات الإيقاع، وكأنها تحكي أحداث سيرة ذاتية: أود أن أعرفكم بهذه الفنانة: ولدت فييون في مصر سنة ١٩٠٧ من أب سويسري وأم نمساوية. التقى أبواها في مصر واستقرا بها حتى وفاتهما. عاشت مارجو فييون في مصر حتى وفاتها سنة ٢٠٠٣. عاشت حياة عريضة، تنقلت فيها في أنحاء العالم، إسبانيا، اليونان، إيطاليا، جواتيمالا، المكسيك، السودان، وإثيوبيا، بالإضافة إلى

تـردد مسـتمر على سويسرا، موطن والدها الأصلي (وكانت هي نفسـها تحمل الجنسية السويسرية). كما أمضـت بعـض الوقـت في لـندن ونـيويورك. ولكن ظلت مصر إلهامها الفني. فإذا تأملنا مجمل أعمالهـا تـبرز غلـبة الإنـتاج المصري. كانت الرحلة في القلب من حياة فييون. سافرت شابة صغيرة إلى بـاريس لكـي تصـقل أدواتهـا الفنية. ولكنها هجرت العالم الغربي، لم تستطع الاستقرار هناك، وعـادت إلى مصـر، غـير أنهـا في نفـس الوقـت لم تسـتطع الاندمـاج في المجتمع المصري. لم تتعلم العربـية، وكانـت تتحدث بلغة مصرية "مكسّرة". ولكنها أحبت مصر حبًا عميقا، وكانت مصر هي الجـذوة الـتي توقد روحها، وتلهب خيالها، وتدفع إبداعها الفني. أحبت مصر، وجابت ربوعها، وعرفتها كما لم يعرفها كثير من المصريين.

وتقـول سيزا عن كتاب صديقتها فييون: "النوبة: اسكتشات، ملاحظات، وفوتوغرافيات" Nubia: Sketches, Notes and Photographs. Ed. John Rodenbeck. Cairo: AUC P, 2004: رحلـتي في هذا الكتاب رحلة مزدوجة في واقع الأمر ... بل متعددة الأبعاد: أبحث في صـفحات الكـتاب عـن الـنوبة، هـل توجـد نوبة واحدة؟ عن نوبتي، عن نوبة فييون، وعن مارجو نفسـها. وهـذا مـا يحـدث عـندما نـنطلق في رحلـة. نبحـث عـن واقـع الأشياء، عن فهمنا لها وما نستطيع أن نستشف منها، ونبحث عن الآخر الذي نلتقي به في هذا المكان، ونبحث عن أنفسنا.

وتذكـر سيزا أنها زارت النوبة سنة ١٩٦٢ لتلقي نظرة أخيرة على معبد أبي سمبل قبل أن ينتقل مـن مكانـه الأزلي إلى مرقد جديد، وفي زيارتها تلك كانت تبحث في النوبة عن التاريخ. وهي تسـتعيد في ذاكـرتها هـذه الـزيارة بعـد ثلاث وأربعين سنة (في ٢٠٠٥) عندما وضعت أمامها كتاب فييون عن النوبة.

أمـا فيـيون فقامـت بسـت رحـلات إلى النوبة: الأولى سنة ١٩٣٦ والأخيرة ١٩٦٢ قبل أن تغـرق تحـت مـياه بحيرة ناصر. هي رحلات امتدت عبر الزمان والمكان، جابت فييون ربوع النوبة — تلك البقعة التي تجمع بين الضدين: الصحراء والنيل— من أسوان إلى امتدادها في السودان.

عـلى غلاف الكتاب صورة فتاتين سمراوين تنظران بعيدًا، وهذه الصورة لها دلالتها البالغة الأهمـية؛ فهاتـان الفـتاتان "هما في واقع الأمر المفتاح لفهم نوبة فييون. لم تأبه الفنانة في أي رحلة مـن رحلاتهـا بالآثـار الفرعونية، ولم تلق بالاً في رحلتها الأخيرة إلى النوبة بمعبد أبي سمبل. تقول في رسـالة لصـديقتها دوريس وايلد إنها لم تنظر إلى المعبد عندما مروا به! النوبة بالنسبة لفييون هي الـناس، الحياة، الآن، اليوم، هذه اللحظة. تقول إنها لا بد أن تقتنص، تقتنص، تقتنص (ص ص ١١-١٢). هـذا الجمال الذي سيزول، هؤلاء الناس في حياتهم اليومية، النساء، الأطفال، العجائز، الـدور بأبوابها المزدانة، النيل، الكثبان في كل لحظات الليل والنهار. الشمس الساطعة، والقمر وهو يشـرق. والكـتاب يحـتوي عـلى ١٤٥ صـورة، مـنها الصـور الفوتوغرافية (٤٣ صورة)، والرسومات البيانية (١)، ومنها الاسكتشات: بالقلم، أو الفحم، أو الحبر الشيني. بعضها ملون (٨٢)، والآخر غـير ملـون (١٩). وقـد جمعـت فيـيون في تسجيلها لرحلتها بين وسائل شتى، فلجأت إلى الصورة الفوتوغرافـية، والاسـكتش الملـون أكواريـل أو باسـتيل أو جـواش، والرسـم بالحبر الشيني والكلمة المكتوبة. فكانت بحاجة إلى تعدد اللغات للتعبير عما يختلج في نفسها من مشاعر.

قـدّم كـتاب فيـيون الصورة الفوتوغرافية وفي المقابل اللوحة وكأنهما وجهان لعملة واحدة أو تـنويعات عـلى تيمة أو تعبيران فنيان للموضوع نفسه. وإذا قارنا بين الصور الفوتوغرافية واللوحات المقابلـة لهـا نرى كيف تحوّر فييون الصورة "الواقعية"، تحولها من خلال أدواتها وتشكيلها، وهذا ينطـبق عـلى اللوحـات الـتي تمـثل المعمـار، أو المـناظر الطبيعـية، أو أنشـطة الحـياة اليومـية، أو الـبورتريهات. وتفسّـر الكاتـبة اهـتمام فييون بتصوير الأبواب في النوبة حتى إنها جعلت على ظهر الغلاف صورة باب: "فالباب له دلالة عميقة في جميع الثقافات والحضارات. فهو يفصل بين أنواع

مختلفة من الأمكنة، يفصل بين العام والخاص، والباب هو مثل عنوان الكتاب يعطينا بعض الإشارات لمعرفة طبيعة الدار.

وإذا كانت فيبون في كتابها عن النوبة تبدو عاشقة للناس والحركة والحياة، فأنها ربما بنفس الدرجة عاشقة للصحراء. والصحراء في صور فيبون الفوتوغرافية نوعان: الصحراء الخالصة، والصحراء والناس، "وإذا حاولنا أن نتلمس خصائص رسومات فيبون فيمكن أن نقول إن فيها قدرًا كبيرًا من التبسيط والتحوير، والتحريف، والتصحيف".

وتكتشف الكاتبة في النهاية أن مارجو فيبون قدّمت لنا النوبة في صورة جميلة، معقّمة، للواقع، لا يظهر فيها سوى الجمال الإستطيقي، وتخفي ما في حياة النوبيين من قسوة وشظف، فهي مثل للفنان اللامنتمي الذي يعيش في قوقعته منفصلاً عن المجتمع، "وهنا يتضح انفصام فيبون السياسي والاجتماعي عن المجتمع؛ ليس المجتمع المصري فحسب، بل كل المجتمع العالمي"...

ويأتي العدد (٤٧) من مجلة "نزوى"، (يوليو ٢٠٠٦)، زاخرًا بالدراسات، والنصوص الإبداعية، في الشعر والقصة والرواية وأدب الرحلات والسينما والمسرح والفن التشكيلي؛ فيكتب محمد المحروقي عن مخطوط "الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم"، ويكتب محمد المصباحي من المغرب عن "أحكام التأويل وأخلاقياته عند ابن رشد"، ويكتب عبد القادر شريف بموسى من الجزائر عن "الكذب والجنس كأداتي انتقام في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح". ويترجم صالح الدمس من تونس مقال فيليب سوبو "ذكريات جيمس جويس"، ويترجم حسام الخطيب مقال رافائيل ريغ "قدّاس أسود في الفاتيكان أو تخريب الرواية العلمية من داخلها"، ويترجم حسونة المصباحي نصوصًا للكاتب الأيرلندي صموئيل بيكيت. وفي ملف (الغياب) دراسات عن ثلاثة أدباء رحلوا عن دنيانا مؤخرًا: فيكتب عبد القادر الغزالي من المغرب عن "مسارات التخييل في شعر محمد الماغوط"، ويكتب إبراهيم الجرادي من سوريا عن الروائي السوري عبد السلام العجيلي، ويكتب خالد المعالي وعلي شبيب وَرْد من العراق عن الشاعر العراقي كمال سبتي. وفي باب (المتابعات) يكتب فخري صالح عن عيسى الناعوري روائيًا بعد عشرين عامًا على رحيله، ويكتب هاشم صالح عن رواية "عراقي في باريس" للكاتب العراقي صموئيل شمعون، ويكتب محسن خضر عن عبده جبير وروايته "مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان"، ويكتب جميل الشبيبي عن الروائي الكويتي طالب الرفاعي في روايته "رائحة البحر". ويكتب بسّام حجّار عن الروائي والشاعر اللبناني الفرنكفوني ألكسندر نجار (المولود في بيروت ١٩٦٧) وروايته الخامسة "رواية بيروت" الصادرة في ٢٠٠٥ عن دار نشر "بلون" الفرنسية.

وفي مقال مهم للروائي التشيكي ميلان كونديرا، بعنوان: (براغ قصيدة تختفي) – منشور في مجلة Granta 17 (خريف ١٩٨٥) وترجمه الروائي البحراني أمين صالح – يقول كونديرا:

براغ، المركز الدرامي والمكابد للقدر الغربي، تتلاشى شيئًا فشيئًا في سُدُم أوروبا الشرقية، التي هي لم تنتسب إليها أبدًا. هذه المدينة–الجامعة الأولى الواقعة شرقي الراين، المشهد الدائر في القرن الخامس عشر للثورة الأوروبية العظيمة الأولى، مهد حركة الإصلاح في القرن السادس عشر، المدينة التي اندلعت فيها حرب الثلاثين عامًا، عاصمة الطراز الباروكي والإفراط فيه–هذه المدينة حاولت عبثًا، في العام ١٩٦٨، أن تجعل الاشتراكية "القادمة من البرد" غربية السمات أو الثقافة، صورة أطلنتس (الجزيرة الخرافية التي غارت في أعماق المحيط الأطلسي) تلتمع في الذهن. ليس مجرد الضم السياسي، الحديث نسبيًا، لبراغ هو الذي جعل هذه المدينة تبدو نائية جدًا ومبهمة. اللغة التشيكية، الصعبة جدًا على الأجانب، كانت دائمًا تقف كزجاج غير شفاف بين براغ وسائر أوروبا.. كل ما هو معروف عن بلادي، خارج تخوم بوهيميا، كان معروفًا بطريقة غير مباشرة وعبر وسيط. التاريخ التشيكي كان مبنيًا على أساس مصادر ألمانية.. وحتى الآن لا يزال الكثيرون

يـنظرون إلى العلاقة بين براغ وكافكا دون معرفة أي شيء عن الثقافة التشيكية.. إن الموجة العظيمة للبنـيوية، الـتي اكتسـحت العالم بأسره، نشأت وانطلقت من براغ، لكن أغلب أعمال مؤسسي تلك المدرسـة لم يحـظ بالترجمـة إلى لغـات عالـمية لأنهـا كانـت تحـلـل روايات وأشعار تشيكية لم تكن معـروفة خارج تشيكوسلوفاكيا. في أحوال كثيرة، يستوقفني واقع أن الثقافة الأوروبية المعروفة تؤوي بداخـلها ثقافـة مجهولـة أخـرى مؤلفـة مـن أمم صغيرة ذات لغات خاصة، مثل ثقافة البولنديين، والتشـيكيين، والدانمركـيين. الـبعض يعـتقد بأن البلدان الصغيرة تحاكي بالضرورة البلدان الكبيرة، لكـن ذلـك مجـرد وَهْـم. في الواقـع هـي مخـتلفة تمامًـا.. وثقافـتها في أحوال كثيرة هي في نزاع مع أوروبا ذات البلدان الكبيرة.

ويـتحدث كونديـرا عـن مديـنة براغ والبيئة الثقافية المختلفة التي كانت تميزها، وميراثها السـحري الذي تبدّى في أعمال كافكا وإبداعه العظيم الذي لم يتألف من توظيف مخيلة ذات غرابة في الـرواية، فقـد كـان مخلصًـا تمامًـا لتقالـيد العاصـمة السـحرية.. وكافكا كان الكاتب الأول الذي أحـدث (قـبل أن يقـترح ذلـك السيرياليون) مزيجاً خيميائيًا من الحلم والواقع، وخلق عالمًا مستقلاً فـيه الحقيقي يبدو فانتازيا، والفانتازي يكشف القناع عن الحقيقي. والفن الحديث يدين باكتشاف هذه الخيمياء للإرث البراغي (نسبة إلى براغ) عند فرانز كافكا.

لم يكـن فرانز كافكا Franz Kafka (١٨٨٣ – ١٩٢٤) وحده في براغ، بل كان معه كتاب آخـرون: "جوسـتاف مايريـنك" مـن الجـيل السابق، و"ياروسلاف هاسيك" الذي ولد في عام ميلاد كافكـا وتـوفي قـبل كافكـا بعـام واحـد، وبحسب الرواة، الاثنان التقيا في إحدى اجتماعات الحركة الفوضوية التشيكية. وكاتب ثالث هو "كاريل كابيك" الذي كتب عام ١٩٢٠ مسرحيته RUR وروى فـيها قصـة مخلوقـات آلـية (روبوتـات)، وكـلمة روبوت التشيكية والمبتكرة حديثًا مستمدة من هذه المسـرحية، وسـرعان مـا انتشـرت عالـميًا.. وبعـد الحـرب العالـمية الأولى مباشرة عندما خضع سائر الأدب الأوروبـي إلى رؤية مشعة للمستقبل وإلى الإيمان ببعث الثورة، كان الشيء المشترك بين هؤلاء الكـتّاب الـثلاثة في بـراغ هـو ذلـك الاستشـراف المحـرر مـن الوهم لـ"أوروبا الأخرى" ذات البلدان الصغيرة، وكانوا أول من كشف عن الوجه الخفي للتقدم: الوجه المعتم، المهدد والرهيب.. وفي زمن كافكـا كانـت بـراغ– عـلى عكـس مـا هـو شـائع– مديـنة كوزموبوليتانـية: كانت هناك براغ الأقلية التشـيكية وكانـت هـناك بـراغ الأقلـية الألمانـية، لكـن كانت هناك أيضًا براغ المدمجة حيث عاش كافكـا الـناطق بلغـتين. وخلال نفس الفترة التي كان فيها جيمس جويس ومارسيل بروست يصلان إلى الحـدود القصـوى للتضـلع في الاستبطان والتحكم فيه كتب كافكا في يومياته "كَفى سيكولوجيا" ليمـيز اتجاهًـا فنـيًا آخر للرواية، وبعد عشرين أو ثلاثين عامًا كان على سارتر التحدث عن نيته في عـدم التركـيز بعـد الآن على "الشخصيات" بل على الأوضاع– كل الأوضاع الأولية للحياة الإنسانية - ومحاولـة الإمسـاك بطبيعـتها الميتافيزيقية. وهكذا في المناخ الفني القائم بعد الحرب العالمية الثانية أصبح الاتجاه الذي اتخذه كتّاب براغ في وقت مبكر جدًا مألوفًا أكثر.

أمـا البنـيوية فـإن هـناك عوامـل عديـدة يمكـن أخذهـا بعين الاعتبار– يقول كونديرا– عند الحديـث عـن السـبب الـذي جعـل براغ المهد والمركز الأول للبنيوية.. أما تحالف النظرية البنيوية والحداثـة بعـد الحـرب العالمية الأولى فقد شكل ظاهرة فريدة. وعادةً فإن النظريات التي تدور حول الحـركات الحداثـية تكـون مجـرد دفـاع أو تـبرير، لكـن لم يكن الأمر كذلك مع البنيوية في براغ، فالذي ربطها بالطليعية كان هدفًا عامًا هو الحث على الإمساك بالفن والدفاع عنه في خصوصيته.

فـإذا كانـت الـرواية (أو القصـيدة أو الفيـلم) مجـرد مضـمون مسكوب في شكل، فعندئذ لا يكـون إلا رسـالة أيديولوجـية متقـنعة وطبيعـته الفنـية تـتعرض للانهـيار. إن التأويل الأيديولوجي للـرواية– والـذي باسـتمرار وفي كـل مكـان يكـون مفروضًـا عليـنا– هـو تبسـيطي كمـا الحـال مـع

الاختزال الأيديولوجي للواقع نفسه. وإذا كنا نلح على خصوصية الفن فإننا نفعل ذلك ليس للهروب من الواقع بل لأننا نريد أن نرى شجرة داخل شجرة، ولوحة داخل لوحة، إنها المقاومة ضد القوى الاختزالية التي تشوّه الإنسانية والفن.

ويكتب الناقد مفيد نجم من سوريا دراسة عن (العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية: شعرية الوظيفة والدلالات)، يستهلها بالقول: ركزت الدراسات النقدية في المرحلة التي سبقت ظهور الدراسات اللسانية على النص مهملة الوظائف الأخرى التي تلعبها هوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات، وقد جاء هذا التحول متلازمًا مع التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي، مما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى هذه الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعًا هامًا في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظرًا لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يقوم بها بدلاً من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها كما يقول رولان بارت، بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته ومظهرة قصدية المؤلف وخلق أفق التوقع عند المتلقي". ولا يكتفي الناقد بتحليل عناوين مجموعات زكريا تامر القصصية فقط بل يدرس العناوين الداخلية وعلاقتها بالعنوان العام للمجموعة، لأن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية والنحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان الرئيس والعناوين الداخلية. ومجموعات زكريا تامر التي تتناولها الدراسة هي: (صهيل الجواد الأبيض- ربيع في الرماد- الرعد- دمشق الحرائق- النمور في اليوم العاشر- نداء نوح- سنضحك- الحصرم- تكسير ركب- القنفذ)، وهي تتوزع على نوعين من العنونة: نوع يوحي بجزئية تمثيله للنص ونوع ثان يوحي بكلية تمثيله للنص؛ فمع مجموعته الرابعة "دمشق الحرائق" (١٩٧٣) يظهر تحول أساسيٌ في استراتيجية العنونة يتجلى في استقلالية العنوان عن العناوين الداخلية من حيث ما بات يوحي به من كلية تمثيله لقصص المجموعة بعد أن تخلى القاص عن عملية انتخاب عنوان فرعي لكي يكون عنوانًا رئيسًا، ويدل هذا التبدل في استراتيجية العنونة على تبدل في رؤية القاص إلى وظيفة العنوان باعتباره يؤدي وظيفتين إرجاعية وشعرية ويقوم بوظيفة تمثيله لقصص المجموعة فالعنوان الذي يحيل على مكان محدد هو مدينة دمشق يشكل المكان الذي تدور فيه أحداث القصص وتتحرك فيه شخصياتها.

ويضم هذا العدد من مجلة "نزوى" أيضًا مجموعة من النصوص الإبداعية منها نصوص شعرية لفاروق شوشة وفاطمة ناعوت وياسر الزيات وخالد المعالي وطالب المعمري وغيرهم، كما يترجم الشاعر زكريا محمد من فلسطين مجموعة قصائد للشاعرة الكورية الجنوبية "راهِيدَك" (المولودة في مقاطعة نانسون في وسط كوريا عام ١٩٦٦) من مجموعتها الشعرية "ما هي العتمة؟". تقول الشاعرة راهيدك في إحدى قصائد المجموعة، وهي بعنوان "زرته متأخرة جدًا":

"تعالي إلى بيتي
ظل المانغوليا مدهش
تعالي لزيارتي قبل أن تسقط الأزهار"
لم أزره في الربيع
من ناداني بصوت خفيض
زرته
في مساء شتوي

هي.. لقد جئت
وحين فتحت الباب، لم يظهر
هي.. تعال فورا
لدينا أيام كثيرة بانتظار زهور المانغوليا
وحين قرعت، عامدة، بابه بصوت عال
ناست شعلة مصباح جنائزي
كما لو أن زهرة سقطت!
وتحت ضوء المصباح
تجمع من أتوه متأخرين ليشربوا كأسا معا
جئت متأخرة
وتحت ظلال المانغوليا
كان قد أزهر باكرا

ونختتم هذه القراءة في الدوريات العربية مع مجلة "الآداب" البيروتية – في عددها المزدوج الصادر في أيار (مايو)/ حزيران (يونيو) ٢٠٠٦- وفيها حوار مع عالم اللغويات الأمريكي نعوم تشومسكي في بيروت عن "الدول التابعة والدول غير التابعة". ومجلة "الآداب" مهتمة بكتابات تشومسكي السياسية منذ أن قدمته ضمن ملف خاص عام ١٩٩٣، وترجمت العديد من مقالاته ومقابلاته، كما قامت بنشر الترجمة العربية لكتابه "النزعة الإنسانية العسكرية الجديدة". ويأتي هذا الحوار مع تشومسكي في بيروت عشية الهجوم العسكري الإسرائيلي على لبنان في يوليو الماضي والذي استمر أكثر من شهر.

ويكتب الناقد الفلسطيني فيصل درّاج: "نحو مشروع سياسي فلسطيني واضح في ما يتعدّى الشهادة والخيبة"، ويكتب الباحث الأردني محمد عبيد الله عن "تعريب العلوم بين العولمة والعروبة". ويجادل الروائي الفلسطيني رشاد أبو شاور الشاعرَ السوري الكبير أدونيس في مقولته التي أطلقها عبر "مَداراته" في جريدة الحياة، بعنوان (غاندي، لا غيفارا)؛ والتي قال فيها: "أُعْجَبُ بشخص غيفارا، بحضوره الجمالي، بحبه للحياة والمرأة. غير أنني لا أُعْجَبُ بالطريقة التي اتّبَعها في العمل التحرري".

وتتابع الناقدة اللبنانية يمنى العيد نشر الجزء الثاني من دراستها الطويلة عن المشروع الروائي للكاتب اللبناني ربيع جابر، بعنوان (ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة)، وتقول: تحاول هذه الدراسة، وعلى مدى قسميها، أن تُظهر أنّ روايات الروائي ربيع جابر التي تحيل على التاريخ ليست روايات تاريخية، وإن كانت تستعين بحكايات منه. إنّ الفارق الأساسي، حسب هذه الدراسة، بين روايات جابر، المعتبرة "تاريخية"، وبين الروايات التاريخية، يتمثل في السؤال عن الوجود الذي تطرحه روايات جابر هذه، أو الذي تُضمره في معناها العميق. فمثل هذا السؤال ينطوي جوابه على "مدلول متعال" (حسب دريدا) يَنقل الخطابَ السردي، أو يحوِّله، إلى خطاب شعري لا يقوم على الإحالة، أو على العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها لتحقيق معيار احتمال المطابقة. إن هذا الخطاب الشعري، الاستعاري، التأملي، الذي يطالعنا في روايات ربيع جابر، المعتبرة "تاريخية"، هو الذي يجعل من هذه الروايات روايات غير تاريخية بالرغم من طابعها التاريخي.

ويأتي ملف هذا العدد من مجلة "الآداب"، والذي أعده أحمد الخميسي من القاهرة، عن "الشباب العربي والمشاركة السياسية في مصر"، فيكتب مختار شعيب عن "الميول السياسية للشباب وغياب المشروع القومي"، ويكتب مدحت الزاهد عن "الشباب وحركات التغيير الجديدة"، ويكتب

أحمد بهاء الدين شعبان عن "الشباب والسياسة في مصر المعاصرة"، ويكتب عبد الرحيم علي عن "التيار الإسلامي في مصر والحركة الطلابية".

ويكتب مصطفى بيومي دراسة ممتعة عن "الحركة الطلابية في الأدب المصري" يستعرض فيها ما جاء عن تموجات هذه الحركة وأطوارها وتقلباتها ومصائر أبطالها، في ثنايا الإبداع الروائي والقصصي لأجيال متعاقبة من الروائيين المصريين: عبد الرحمن الشرقاوي في "الأرض"، و"الشوارع الخلفية"، و"الفلاح"، ويوسف إدريس في "قصة حب" من مجموعة "جمهورية فرحات"، ولطيفة الزيات في "الباب المفتوح"، وبهاء طاهر في "شرق النخيل"، و"قالت ضحى"، و"الحب في المنفى"، و"نقطة النور"، وفي قصة "نهاية الحفل" من مجموعة "الخطوبة"، و"شتاء الخوف" من مجموعة "ذهبْتُ إلى شلال"، ويوسف أبو ريّة في "عطش الصبار"، ومحمود الورداني في "نوبة رجوع"، و"الروض العاطر"، و"أوان القطاف"، وأخيرًا علاء الأسواني في روايته الذائعة الصيت "عمارة يعقوبيان".

لكن الرصيد الأكبر من مادة هذه الدراسة وجده الباحث عند نجيب محفوظ؛ يقول:

ليس مثل نجيب محفوظ في تعبيره عن أهمية الدور الذي قام به طلاب الجامعة المصرية إبان ثورة ١٩١٩، تمهيدًا لها ومشاركةً في أحداثها وحفاظًا على مبادئها وقيمها. ويتتبع بيومي ما جاء في رواية "بين القصرين" التي تزدحم بكثير من التفاصيل عن اللجان والخلايا الطلابية التي تشكلت لممارسة مهامّ وطنية بارزة من توزيع للمنشورات، وتنظيم الإضرابات وحشد المظاهرات. وفي انتفاضة ١٩٣٥ يرصد نجيب محفوظ في رواية "بداية ونهاية" مظاهرات طلاب المدارس التي شارك فيها حسنين وهتف مع الهاتفين ضد الوزير الإنجليزي هور: "ليسقط هو ابن الثور". وفي وزارة إسماعيل صدقي في الأربعينيات يتابع نجيب محفوظ رصده وتحليله لطبيعة العلاقة الصدامية بين الطلبة وحكومة صدقي، وذلك في روايات: "السكرية"، و"المرايا"، و"حديث الصباح والمساء"، وفي مجموعتيه: "الشيطان يعظ"، و"دنيا الله".

وفي روايات "الكرنك"، و"الحب تحت المطر"، و"الباقي من الزمن ساعة"، يقدم نجيب محفوظ شهادة مهمة عن يقظة الوعي الطلابي بعد هزيمة ١٩٦٧ وعن الثمن الفادح الذي دفعه الطلاب في سبيل مبادئهم وخطابهم السياسي المختلف. لكن قبل ما يزيد عن نصف قرن في رواية "القاهرة الجديدة" التي صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٥، يقدم رائد الرواية العربية نجيب محفوظ نبوءة ثاقبة تتأكد صحتها كل يوم. ففي المدينة الجامعية تدور مناقشات محتدمة لا تنتهي، وأطراف الحوار موزَّعون بين الإسلاميين والليبراليين واللامنتمين. يقول الوصولي الانتهازي محجوب عبد الدايم: "نحن نشقّ على أنفسنا أكثر مما ينبغي. كأن هذه الحجرة مسؤولة عن رفاهية الدنيا!" ويردّ اليساري علي طه: "سوف تصغي جدرانها إلى آمال الأجيال المتعاقبة ما دامت حجرة للطلبة" (القاهرة الجديدة: ص ٤٦).

عشر رسائل

جامعية

ماهر شفيق فريد

ترجمة المصطلح العلمي إلى اللغة العربية [1]

تتناول هذه الرسالة التي تقع في ١٧٨ صفحة استراتيجيات إيجاد المصطلح العلمي في اللغة العربية نقلا عن اللغات الأجنبية. وتتألف الرسالة من مقدمة تقرر طبيعة المشكلة المطروحة، ومغزى هذه الدراسة، والهدف منها، ومسح الأعمال السابقة في ميدانها، ومنهجية البحث. وتلي المقدمة خمسة فصول تحمل العنوانات الآتية:

الفصل الأول: ترجمة المصطلح العلمي وملامحه.

الفصل الثاني: خصائص المصطلح العلمي المعاصر في اللغة العربية.

الفصل الثالث: التوحيد القياسي للمصطلح على المستويين القومي والدولي.

الفصل الرابع: دور المجامع العربية في نحت المصطلح العلمي العربي.

الفصل الخامس: مشكلات وحلول، اقتراحات وتوصيات.

وتنتهي الرسالة بقائمة المراجع الإنجليزية والعربية التي رجع إليها الباحث.

ونأتي هنا بشيء من التفصيل على ما أجملناه أعلاه: في الفصل الأول يتحدث الباحث عن تاريخ الترجمة في العالم القديم، ثم في العالم العربي، وفي الغرب، ونظريات الترجمة الحديثة وتعريفات الترجمة، وأنماط التعادل بين النص المنقول منه (المصدر) والنص المنقول إليه (الهدف) وبناء الكلمة في اللغة العربية، وشكل الكلمات وأنساقها، والنبر والاشتقاق، ومفهوم القياس، ونمو الألفاظ في اللغة العربية، والنحت مفهوما ودورا ودلالةً، وتاريخ التعريب في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، والكلمات المستعارة من اللغات الأخرى، والمجاز.

وفي الفصل الثاني يتناول: تكوين المصطلحات، وضرورة توافر شروط البساطة والدقة والأحكام وسهولة الإملاء.

وفي الفصل الثالث: تعريف التوحيد القياسي (التقييس كما يسميه الباحث): تقنياته ومبادئه وتاريخه واستخدام الحواسب الإلكترونية وبنوك البيانات.

وفي الفصل الرابع: جهود الرواد الأوائل من أمثال رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وإبراهيم اليازجي، وأنستاس الكرملي، واستعراض الدراسات السابقة في هذا المجال، والمجامع اللغوية ودورها وتاريخها (مجامع اللغة في دمشق، وبغداد، وعمّان، والقاهرة، والمكتب الدائم للتنسيق بالرباط).

وفي الفصل الخامس يتقدم الباحث بعدد من الاقتراحات والتوصيات من أبرزها:
- إنشاء شبكة عربية للمصطلحات على أساس من التوحيد القياسي واستخدام الحاسب الإلكتروني.
- رسم سياسة قومية واضحة المعالم للتعامل مع المشكلة.
- تكوين كادرات علمية متخصصة في ترجمة المصطلحات.
- دعم المؤسسات والأفراد المعنيين بالترجمة.
- تزويد المكتبة العربية بالجديد من القواميس التقنية والأعمال المتخصصة في هذا المجال.
- بث المصطلحات العلمية وإشاعتها من خلال وسائل الإعلام كالصحافة والإذاعة والتلفزيون.
- تعريب العلوم والتكنولوجيا في المرحلة الجامعية.
- الأخذ بأحدث منجزات التكنولوجيا (الحاسب الإلكتروني، الميكروفيلم، الميكروفيش، إلخ...).
- إنشاء هيئة مركزية تتولى الإشراف على نشاط الترجمة والتنسيق بين الجهود في مختلف البلدان العربية.
- دعم المجامع اللغوية والجامعات والأفراد العاملين في مجال ترجمة المصطلحات بما يرفع من مستوى الأداء كما وكيفا ورصد جوائز - ولو كانت رمزية - للجهود المتميزة في هذا المجال.

وتصطنع الرسالة مناهج علم اللغة المقارن في دراسة موضوعها دون أن تغفل عن متضمناته الثقافية الأوسع نطاقا، وتتحرك في مجال زمني واسع يغطي عشرة قرون من "خصائص" ابن جني حتى كتاب يوجين نايدا "نحو علم للترجمة" مرورا بما بينهما. وتقدم عرضا تاريخيا وجيزا لفن (أو علم) الترجمة عبر العصور، كما تلقي الضوء على آراء المعتزلة في العلاقة بين اللغة والفكر.

وتوجه الرسالة النظر إلى تعدد المصطلحات العربية للكلمة الأجنبية الواحدة بما يخلق جوا من الفوضى، ضاربة مثلا لذلك كلمة computer التي تترجم في أنحاء مختلفة من العالم العربي - من المشرق إلى المغرب - على عشرة أنحاء مختلفة على الأقل: حاسب، ، حسّاب، حاسوب، رتاب، نظام، فاكورة، حاسب إلكتروني، دماغ إلكتروني، عقل إلكتروني، حاسب آلي، داعية المترجمين إلى أن يلتقوا على كلمة سواء.

وفي رأى كاتب هذه السطور أن ميدان الرسالة أوسع مما ينبغي، وربما كان من الأفضل للباحث أن يركز على فرع بعينه من العلم: الطب، الكيمياء، الفلك، إلخ.. شريطة أن يكون الباحث، بطبيعة الحال، مؤهلا للخوض في هذه الميادين، وهو أمر نادر في نظامنا التعليمي الحالي حيث لا يكاد المتخصص في الآداب يعرف شيئا عن العلوم، ولا يكاد المتخصص في العلوم يعرف شيئا عن الآداب، بخلاف ما نجده في الغرب.

كذلك ربما كان من الخير لو أضاف الباحث إلى رسالته - نظرية الطابع في الأساس - جزءا تطبيقيا، كأن يقارن، مثلا، بين ترجمتين عربيتين لكتاب دارون "أصل الأنواع": ترجمة المفكر الراحل إسماعيل مظهر، والترجمة الحديثة للدكتور مجدي محمود المليجي (المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤) بما يكشف عن نواحي التوفيق والإخفاق في كلتا الترجمتين، وإلى أي مدى نجحا في جعل نص عالم بريطاني من القرن التاسع عشر جزءا من الوعي الثقافي للقارئ العربي في منتصف القرن العشرين ثم في مطالع الألفية الثالثة.

البنيوية من حيث هي حركة أدبية نقدية (٢)

تقع هذه الرسالة في ١٤٥ صفحة تتوزعها الأقسام الآتية:

مقدمة

الفصل الأول: البنيوية: نشأتها ونموها (البناء. البنيوية. علم العلامات. اللغة والكلام.

القدرة والأداء. الآني والزمني).

الفصل الثاني: ازدهار البنيوية الأدبية (دائرة براغ. دائرة كوبنهاجن. دائرة جنيف).

الفصل الثالث: ما بعد البنيوية [التفكيك]، والشكلانية، والماركسية.

الفصل الرابع: قراءة بنيوية لمسرحية شكسبير "الملك لير" (الحبكة المزدوجة: حبكة لير في مواجهة حبكة جلوستر. عقل لير في غمرة الجنون في مواجهة الجنون في غمرة العقل عند إدموند وجونريل وريجان وكورنول. عمى البصيرة عند لير في مواجهة عمى جلوستر فيزيقيا. مرتكبو الشر في مواجهة صانعي الخير. العدالة في مواجهة الظلم. التملق والكراهية في مواجهة الإخلاص والحب).

خاتمة

ببليوجرافيا

أما الفصل الأول فيلقي الضوء على مراحل انبثاق البنيوية وتطورها منذ أرسى عالم اللغويات السويسري فردنان دي سوسير قواعد التعارضات الثنائية، ثم أخذها عنه نقاد الأدب مطبقين نموذجها على الأعمال الأدبية، وما لبث باحثون آخرون أن طبقوها في مجالات دراسة المجتمعات والعقليات والأساطير..

ويشير الباحث إلى تفرقة رومان ياكوبسن بين الأسطورة والكناية بوصفهما أنواعا من "الاختلال" أو "الاضطراب" disorders من حيث علاقتهما بالمحور التركيبي والمحور الإحلالي.

ومن المفهومات المهمة في هذا الصدد ما يقوله سوسير عن العلامة: فاللغة تتألف من عدد من العلامات، وكل علامة مؤلفة من جزءين: دال ومدلول. والعلاقة بين العلامة ومعناها تحكمية: فالكلب لا يكون كلبا لأن اسمه يشير إلى ما نتعرف عليه بوصفه كلبا، وإنما لأنه ليس قطا أو فأرا أو عنزا أو غير ذلك.

والفصل الثاني يحدد بدايات البنيوية الأدبية، بحسب ما يقول ياكوبسن، بشتاء عام ١٩٢٨. وتقوم هذه البنيوية الأدبية على أقيسة تماثل بين المعايير الثقافية التي هي أساس الأشكال الفنية والتركيب المنهجي لأنظمة اللغة. وقد ارتبط النقد اللغوي منذ ١٩٨٠ بعمل روجر فاولر وكذلك بجوناثان كالر الذي سعى إلى إدماج البنيوية الفرنسية في المنظور الأنجلو-أمريكي منذ ١٩٧٥. وشرع النقاد، مهتدين بأفكار سوسير، يدرسون النصوص كما لو كانت نُظمًا من العلامات.

وترتبط منهجية النقد البنيوي برولان بارت صاحب كتاب "حول راسين" وكذلك بتودوروف.

والفصل الثالث يسعى إلى ربط البنيوية بما بعد البنيوية، وبالشكلانية، وبالماركسية، دون غفلة عن نقاط الاختلاف بين هذه المدارس. ويورد الباحث هنا آراء لتروتسكي وألتوسير وآخرين.

والفصل الرابع محاولة لتطبيق لغويات سوسير البنيوية على نص شكسبيري مع الإلمام بطرف من البنيوية الماركسية، بما يثبت أن البنيوية يمكن أن تكون هرمنيوطيقية وتحليلية في آن. وأفاد الباحث هنا من كتاب مايكل رايان "نظرية الأدب: مدخل تطبيقي".

والخاتمة تلخص النتائج التي انتهى إليها الباحث عبر فصوله الأربعة، مؤكدا أهمية البنيوية من حيث هي نقد علمي يسعى إلى بلوغ نتائج موضوعية بريئة من الانطباع الذاتي.

وتدل الرسالة على اطلاع واسع على النقد البنيوي بشتى تجلياته الأوربية والأنجلو-أمريكية. ويُذكَر للباحث بالحمد اطلاعه على آراء نقاد عرب تناولوا البنيوية بالتعريف أو التأييد أو التفنيد مثل الدكاترة عبد العزيز حمودة وجابر عصفور وصلاح فضل وعبد السلام المسدي، فضلا عن أساتذة آخرين مثل الدكاترة نجيب أندراوس ومحمد عناني ووجدي الغيشاوي وحلمي خليل وأحمد صديق ونهاد صليحة.

وثمة ببليوجرافيا تورد الكتب والمقالات ومواد شبكة الإنترنت التي رجع إليها الباحث.

وقراءة الباحث لمسرحية شكسبير "الملك لير" تلقي أضواء جديدة على هذه المأساة العاتية (بتعبير محمد مندور) وتنضاف إلى قراءات سابقة ـ وإن تكن هذه الأخيرة، كما هو المتوقع، أعمق وأكثر صلابة ـ لـ أ.س. برادلي وولسون نايت وج.ف. دانبي وغيرهم من كبار النقاد. ويتابع الباحث برادلي في اعتقاده أن مسرحية "الملك لير" أعظم مسرحيات شكسبير وأفضلها، مضيفا أنها بمثابة علامة أو مجموعة من العلامات: حيث النص هو الدال، ومفهوم الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لبريطانيا في لحظة زمنية بعينها هو المدلول.

ويشوب الرسالة عدد من الهفوات اللغوية تم تنبيه الباحث إليها لتصحيحها، وهفوات أخرى من قبيل قوله إن الناقد رولان بارت روسي (ص ٦٧) وهو فرنسي قح من مواليد شربور في شمال غربي فرنسا.

وحديث الباحث عن دائرة كوبنهاجن ودائرة جنيف بالغ القصر لا يجاوز صفحتين في حالة الأولى، ونصف صفحة في حالة الثانية؛ مما لا يزود القارئ بفكرة وافية ـ أو حتى قريبة من الوفاء ـ عن أيهما.

وبصدد الحديث عن مسرحية "الملك لير" ـ وهي نص الباحث الأساسي في فصله الرابع ـ يؤخذ على الباحث عدم استخدامه إحدى الطبعات الأكاديمية الموثقة علميا والمشهود لها في عالم الدرس الأدبي كطبعة آردن أو سوان أو كمبردج أو غيرها، واستخدامه ـ بدلا من ذلك ـ طبعة هندية لا يدري غير الله مدى دقتها أو مصداقيتها.

صوت المؤلف في مونولوجات كبلنج الدرامية (٣)

تتناول هذه الرسالة المؤلفة من ١٢٧ صفحة تقنية المونولوجات الدرامية للشاعر الإنجليزي (المولود في بومباي بالهند) روديارد كبلنج (١٨٦٥ـ ١٩٣٦). وتتألف الرسالة من مقدمة، فثلاثة فصول، فببليوجرافيا.

الفصل الأول دراسة لتقنية المونولوج من منظور علم النفس.

والفصل الثاني يعالج قضية الصوت المتحدث في المونولوج.

والفصل الثالث يفرق بين ثلاثة أنماط من المونولوجات في شعر كبلنج: المونولوج الدرامي التقليدي، المونولوج الدرامي العام، المونولوج الدرامي التأملي، مع إيراد أمثلة من شعره لكل من هذه الأنماط.

ويُعرف المونولوج الدرامي بأنه "قصيدة نجد فيها متحدثا متخيلا يخاطبُ جمهورا متخيلا" وهو يرتد إلى العصر الفيكتوري حيث استخدمه تنسون وبراوننج وغيرهما.

وأولت الباحثة أهمية للبعد السياسي والتاريخي والجغرافي والثقافي والاجتماعي. إذ لم تكن الهند في زمن كبلنج هي، بالضبط، هند اليوم وإنما كانت تضم الهند وبنجلاديش وباكستان وجزءا من بورما.

لقد استمد كبلنج تأملاته من خبراته الحياتية، وتعدد انتماءاته وكثرة أسفاره، وانتمائه إلى جماعة البنائين الأحرار، والمراحل النفسية المختلفة التي مرّ بها في أطوار عمره، وتأثره ببعض معارفه من مختلف دروب الحياة والعقائد والطبقات الاجتماعية. وقد عالج عدم ملاءمة أجواء الهند وطقسها للمستعمر البريطاني، والفساد الاجتماعي والمالي الفاشي بين البريطانيين في المستعمرات.

وتطرح الرسالة هذا السؤال: لماذا آثر كبلنج اصطناع قالب المونولوج بينما كان يمكنه أن يعبر عن مشاعره الشخصية في قصيدة غنائية مثلا؟ والإجابة إنه كان يكره التقحم على حياته الشخصية، وقد أوصى ألا تكتب سيرته بعد موته (وهي وصية أغفلها النقاد والمؤرخون والباحثون، كما هو متوقع!).

واستخدمت الرسالة، عبر فصولها الثلاثة، نتفا من نظريات فرويد وسيرة كبلنج الذاتية المسماة "شيء من نفسي". ونمت على معرفة بأعمال رولان بارت وفالتر بنيامين وغيرهما كما كشفت عن معرفة طيبة بأعمال نقاد كبلنج من أمثال كنجزلي إيمس ونورمان بيج، وحللت عددا من قصائد كبلنج مثل: "إذا"، و"المتسول شارد الذهن"، و"ماندالاي" وغيرها تحليلا نقديا طيبا.

ويؤخذ على الرسالة عدد من الهفوات اللغوية في لغة الكتابة تم تنبيه الباحثة إليها لتصويبها.

كذلك لم تفد من كتابات نقاد مهمين كتبوا عن كبلنج مثل إدموند ولسون وبونامي دوبريه ولايونل ترلنج وجورج أورويل و و. هـ. أودن وكريج رين. وفاتها الرجوع إلى المقدمة الطويلة التي صدّر بها ت.س. إليوت مختاراته من شعر كبلنج (١٩٤١) وهي مقدمة كان لها أثر كبير في رد الاعتبار إلى هذا الشاعر - خاصة وأنها من قلم كبير الثائرين على الشعر الرومانتيكي والفيكتوري - بعد أن ظل طويلا موضع تجاهل النقاد الأنجلو-أمريكيين الجدد.

على أن الرسالة نجحت - في المقابل - في إبراز الخصائص المميزة لشعر كبلنج: حيوية المحتوى، طاقة الأسلوب المتوفزة، خياله التاريخي، خصب ابتكاراته، جمعه بين الواقعية والأمثولة الرمزية. كما عددّت المؤثرات في أسلوبه: أصداء كتاب التراتيم المسيحية والكتاب المقدس، المواويل، أغاني الصالات الموسيقية، لغة الجندي البريطاني والجالية البريطانية في الهند، الأسلوب العامي والتحدثي، العامية اللندنية أو عامية الإيست إند من العاصمة البريطانية (الكوكني)، سونبرن. واستخدمت الباحثة قاموسا للعبارات والكلمات الأنجلو-هندية العامية.

لقد كان كبلنج، كما هو معروف، من أقوى المؤمنين بالإمبراطورية البريطانية (كان من أصدقائه سيسل رودس) و"عبء الرجل الأبيض". وقد اتهمه مخالفوه في الرأي بأنه إمبريالي، متطرف في وطنيته (شوفيني)، سادي، إقطاعي، يحمل بذور الفاشية في فكره وتكوينه النفسي، عنصري. ولكنه كان موضع تقدير كتاب ونقاد وشعراء كبار (بعضهم لا يشاركه كل آرائه السياسية) مثل هنري جيمز وييتس وإليوت وبرخت.

مساءلة اللغة والواقع في شعر تشارلز أولسون الإسقاطي وشخصانية فرانك أوهارا [٤]

تتناول هذه الرسالة شاعرين أمريكيين محدثين هما تشارلز أولسون (١٩١٠- ١٩٧٠) وفرانك أوهارا (١٩٢٦- ١٩٦٦) من زاوية معالجتهما للصلة بين اللغة والواقع وذلك بالاستعانة بقصائدهما وكتاباتهما النقدية على السواء.

أما تشارلز أولسون فقد ولد في ورستر بولاية ماساتشوستس في ٢٧ ديسمبر ١٩١٠. تلقى تعليمه في جامعة وسليان بولاية كونتكت، حيث حصل على الليسانس في ١٩٣٢ والماجستير في ١٩٣٣. كما درس في جامعة ييل وجامعة هارفارد واشتغل بالتدريس في جامعة كلارك بورستر وجامعة هارفارد ١٩٣٦- ١٩٣٩. كان أستاذا وعميدا لكلية الجبل الأسود بولاية نورث كارولينا ١٩٥١- ١٩٥٦. درّس في جامعة ولاية نيويورك (بفالو) ١٩٦٣- ١٩٦٥ وجامعة كونتكت في ١٩٦٩. وتوفي في ١٠ يناير ١٩٧٠.

ولأولسون، إلى جانب نتاجه الشعري الغزير، كتابات نقدية أبرزها مقالته عن "الشعر الإسقاطي" (١٩٥٠) وهي دراسة لطبيعة الإدراك الحسي وسعى إلى محو التفرقة المألوفة بين الذات وللوضوع.

ومن بين دواوين أولسون العديدة تبرز "قصائد ماكسيماس" في ثلاثة أجزاء، كما أن له مسرحيات، ورواية، ودراسة عن الروائي الأمريكي هرمان ملفيل (١٩٤٧) صاحب رواية "موبي ديك" ورسائل كثيرة ومحاضرات ومقابلات مع أدباء ونقاد وصحفيين.

وجدير بالذكر، في سياقنا الثقافي العربي، أن له قصائد مترجمة إلى العربية في كتاب "مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر ١٩٤٥- ١٩٩٥" ترجمة وتقديم د. حسن حلمي، دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٦، وفي كتاب "٥٠ قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر" اختارها وترجمها وقدم لها توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت — نيويورك ١٩٦٣. وثمة نبذة نقدية عنه في كتاب "شعراء المدرسة الحديثة: دراسة نقدية" لمؤلفه م.ل. روزنتال، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة د. موسى الخوري، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٦٣.

وأما فرانك أوهارا فقد ولد في مدينة بالتيمور بولاية مريلاند في ٢٧ يونيو ١٩٢٦. تعلم العزف على البيانو والتأليف الموسيقي في الفترة من ١٩٣٣- ١٩٤٣. التحق بكونسرفتوار نيو إنجلند للموسيقى ببوسطن (١٩٤٦- ١٩٥٠) ثم بجامعة هارفارد (١٩٤٦- ١٩٥٠) حيث حصل على الليسانس في الأدب الإنجليزي ١٩٥٠. ثم التحق بجامعة مشيجان (آن آربور) حيث حصل على ماجستير في الأدب الإنجليزي عام ١٩٥١. أدى الخدمة العسكرية مع الأسطول الأمريكي ١٩٤٤- ١٩٤٦. اشتغل أمينا بمتحف الفن الحديث بنيويورك. وساهم في إصدار مجلة "آرت نيوز" التي كانت تصدر في نيويورك (١٩٥٤- ١٩٥٦). توفي في حادث في ٢٥ يوليو ١٩٦٦.

له: مجموعة القصائد، تحرير دونالد آلن ١٩٧١، قصائد مختارة تحرير دونالد آلن ١٩٧٤، وعدد من المسرحيات، وكتب عن المصور الأمريكي جاكسون بولوك (١٩٥٩) وسجلات فنية (١٩٥٤- ١٩٦٦) ١٩٦٧، والكتابات الباكرة بتحرير دونالد آلن ١٩٧٧. ومقالته المسماة "الشخصانية" بمثابة منشوره الشعري. وله قصائد مترجمة في كتاب الدكتور حسن حلمي المذكور أعلاه.

وتتألف الرسالة من الأقسام الآتية:

مقدمة: الشخصانية والشعر الإسقاطي: تفكيك المقاومة ومقاومة التفكيك.

الفصل الأول: اللغة في "مجموعة قصائد" فرانك أوهارا وإعادة بنائها في "قصائد ماكسيماس".

الفصل الثاني: نزع الطابع الأسطوري عن الواقع في "مجموعة قصائد" فرانك أوهارا وإعادة إضفاء الطابع الأسطوري عليه في قصيدة تشارلز أولسون "طيور الرفراف" و"قصائد ماكسيماس".

الفصل الثالث: إسدال قناع على الذات في "مجموعة قصائد" فرانك أوهارا ونزع القناع عن النفس في "قصائد ماكسيماس" لتشارلز أولسون.

خاتمة.

قائمة الأعمال الواردة في الرسالة.

وتدرس الرسالة نماذج من شعر أولسون وأوهارا في إطار ما بعد الحداثة. وما بعد الحداثة اصطلاح شامل يغطي مداخل ونظريات ضد عديدة يصعب تعريفها. وتقف شخصانية أوهارا وشعر أولسون الإسقاطي على طرفي نقيض، ومن ثم كان الجمع بينهما في هذه الرسالة بهدف إبراز التضاد بينهما. فالشخصانية تعلن، بجسارة، موت الأدب؛ إذ ترفض النصّية التقسيمات التقليدية للأجناس الأدبية. أما الشعر الإسقاطي فمحاولة لإزاحة الشعر عن وضعه الهامشي والنظر إليه لا بوصفه جنسا أدبيا مستقلا، وإنما بوصفه قوة أو طاقة تدفع المواطنين إلى العمل الفعال وإحداث التغيير في بيئتهم وحياتهم. وإذا كان التفكيك يقسم الكتابة إلى نصوص وكتب، فإن الشخصانية نص، على حين أن الشعر الإسقاطي يرفض هذه القسمة الثنائية مفضلا أن يغدو شيئا - في ذاته - ينبذ السرديات الحداثية الكبرى القائلة بالتحرر الجماعي من خلال التقدم العلمي. ويؤجل أولسون المعنى النهائي مما حيّر نقاده الذين اختلفوا على تفسير قصائده. أما أوهارا فيقر بأنه ليس له

غرض ولا سيطرة يجاوزان إنتاج شعر تجريدي يزهو برفضه الإشارة أو الإحالة.

وتمتاز الرسالة باستنادها إلى خلفية فكرية وفلسفية عميقة تفيد من التراث الفلسفي والنفسي عند فلاسفة ما قبل سقراط (بارمنديز وهرقليطس) وصولا إلى فلاسفة القرن العشرين هوسرل وهيدجر ودريدا، فضلا عن علماء نفس من قبل كارل يونج ولاكان.

وتقدم الرسالة قراءات نصية فاحصة لقصائد أولسون: "قصائد ماكسيماس" و"طيور الرفراف"، وقصائد أوهارا: "لماذا لست مصورا" و"الشارع الثاني" و"يوم ماتت ليدي" وغيرها، بما يجمع بين دراسة معناها وتحليل مبناها. وتشير، على سبيل المقارنة، إلى أعمال أدبية مختلفة مثل "تس سليلة دربرفيل" لتوماس هاردي، و"ذئب البراري" لهيرمان هيسه.

وأفادت الباحثة من كتابات نقاد أولسون وأوهارا مثل جورج باتريك ورسل فرجسون وآن تشارترز وغيرهم. واعتمدت في تعريف مصطلحات "الشعر الرعوي" و"رابسوديا" وما أشبه على "موسوعة برنستون الجديدة للشعر وفن الشعر"، وامتدت رقعة إشاراتها لتشمل أشياء من قبيل كون ما بعد أينشتاين، وعلم السبرنطيقا عند نوربرت وينر.

والرسالة عمل علمي يضيف جديدا إلى موضوعه؛ إذ لم يسبق - على قدر علمي - أن جمع أحد الباحثين من قبل بين أولسون وأوهارا في منظومة واحدة. وهي تدل على اطلاع واسع وجدية في البحث، ومكتوبة بلغة إنجليزية سليمة خالية من الأخطاء.

التواطؤ والمقاومة في ثلاث روايات لتشنوا آتشبي: الأشياء تتداعى - سهم الإله - رجل من الشعب (*)

تتناول هذه الرسالة ثلاث روايات للكاتب النيجيري المعاصر تشنوا آتشبي، وهو من كبار أدباء غرب إفريقيا الذين يكتبون باللغة الإنجليزية، شأنه في ذلك شأن آموس توتولا وسيبريان إكونسي وولي سوينكا.

ويعرف القارئ العربي آتشبي من خلال روايتين ترجمتا له: "الأشياء تتداعى" من ترجمة وتقديم د. أنجيل بطرس سمعان، ومراجعة مرسي سعد الدين (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١). ومقدمتها مؤسسة على مقالة للمترجمة عن "الأدب الإفريقي المعاصر" نشرت في عدد ديسمبر ١٩٧٠ من مجلة "الفكر المعاصر".

والرواية الثانية هي: "سهم الله" من ترجمة سمير عبد ربه (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢).

كذلك يعرفه القارئ من خلال فصل في كتاب "سبعة أدباء من إفريقيا" تأليف جيرالد مور، ترجمة وتقديم علي شلش، كتاب الهلال يونيه ١٩٧٧؛ ومقالة لنبيل فرج في كتابه "الكتابة مهنة مقدسة" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦) نشرت في الأصل في جريدة "المساء" (١٣ سبتمبر ١٩٧٥)، وفصل عنوانه "عابد الأسلاف" من كتاب "نافذة على إفريقيا" لعبد العزيز صادق (سلسلة اقرأ، أكتوبر ١٩٨٣). وقد نشر لأول مرة، دون توقيع، في العدد الثلاثين من مجلة "لوتس: الأدب الإفريقي الآسيوي" ونشرت المجلة نفسها في عددها الخامس (١٩٧٠) مقالة للأديب النيجيري لويس نكوزي عنوانها "إلى أين يتجه الأدب الإفريقي" تناول فيها رواية آتشبي "رجل الشعب".

وآتشبي من أبناء قبائل الإيبو، انضم إلى بيافرا في الحرب الأهلية التي شبت نيرانها بنيجيريا في ستينيات القرن الماضي، وحرر عنها كتابا عنوانه "قصص الحرب والسلام من بيافرا" (١٩٧١).

ولد آتشبي في ١٦ نوفمبر ١٩٣٠. تلقى دراسته في كلية الجامعة بإيبادان حيث حصل على

الليسانس في ١٩٥٣. اشتغل بالتدريس ثم بالعمل الإذاعي وأنشأ شركة للنشر، ثم غدا أستاذا زائرا ببعض الجامعات الأمريكية. انتخب رئيسا لجمعية الكتاب النيجيريين في ١٩٦٦. وتلقى عددا من الجوائز والزمالات الفخرية. في ١٩٩٠ أصيب بالشلل من جراء حادثة على الطريق.

له من الروايات: "الأشياء تتداعى" (١٩٥٨)، "لم يعد ثمة راحة" (أو: لقد مضى عهد الراحة) (١٩٦٠)، "سهم الإله" (١٩٦٤)، "رجل من الشعب" (١٩٦٦)، "تلال نمل السافناه" (١٩٨٨)، "تحية لجيمز بولدوين" (١٩٨٩).

ومن مجاميع القصص القصيرة: "البيضة الأضحية وقصص أخرى" (١٩٦٢)، "فتيات محاربات" (١٩٧٢).

ومن الدواوين الشعرية : "حذار يا أخا روحي وقصائد أخرى" (١٩٧١ / طبعة منقحة ١٩٧٢)، "عيد الميلاد في بيافرا وقصائد أخرى" (١٩٧٣). وكتب قصصا للأطفال.

وأحدث عمل له يحمل عنوان "إفريقيا أخرى" (١٩٩٨). وله في النقد الأدبي: "آمال وعقبات: مقالات مختارة"، ويضم نقدا غاضبا لرواية جوزيف كونراد التي تدور أحداثها في الكونغو البلجيكي "قلب الظلمات" (١٨٩٩). وقد نشر هذا النقد لأول مرة في عدد ١ فبراير ١٩٨٠ من "ملحق التايمز الأدبي" تحت عنوان "وجهة نظر". وفيما بعدُ ظهَر رد عليه من قلم كارول إيانو في عدد ديسمبر ١٩٩٠ من مجلة "ذا نيو كرايتريون" الأدبية الأمريكية. وتعالج روايات آتشبي تدمير الموروثات الإفريقية الريفية على يد المستعمر الأبيض، وتعيد خلق الرحلة التي قطعتها القارة السوداء من التقاليد إلى الحداثة. ويمتاز فنه بسرده الهادئ الموضوعي، وتوظيفه الأقوال المأثورة عن قومه، وسيطرته الدرامية واللغوية على مادته، وتنقله على درجات رقعة واسعة من مستويات اللغة ما بين فصيحة وعامية على ألسنة قبائل الإيبو. وقد ترجمت رواياته إلى ست عشرة لغة على الأقل، وترجمت "الأشياء تتداعى" - التي ربما كانت أهم رواياته - إلى أكثر من أربعين لغة.

إن "الأشياء تتداعى" هي القصة المأساوية المحركة للمشاعر لأوكونكو وقريته أوموفيا، واضطراره إلى قتل ابنه المتبنى، رغم حبه له، حتى لا يظهر بمظهر الرجل الضعيف، ومنفاه، وانتحاره.

و"سهم الإله" التي تقع أحداثها في شرقي نيجيريا تدور حول كاهن كبير يثق بموظف بريطاني جاهل قاس وما يترتب على ذلك من عواقب. و"رجل من الشعب" أكثر اتساما بالطابع الملهوي الهجائي، تذكرنا بالانقلاب العسكري الذي وقع في نيجيريا في ١٩٦٦ وقُتل فيه - وأصيب - كثيرون.

وتقع الرسالة في ١٣٠ صفحة بالإضافة إلى مقدمة، وملخص إنجليزي وآخر عربي، وتتألف من أربعة فصول تحمل عناوين:

١) حياة آتشبي ومسيرته.

٢) خوف الفشل في رواية "الأشياء تتداعى".

٣) فقدان القوة في رواية "سهم الإله".

٤) البحث عن العدالة في رواية "رجل من الشعب".

٥) فخاتمة، فببليوجرافيا.

ويقدم الفصل الأول خلفية لدراسة الروايات الثلاث موضوع البحث، موضحا كيف عاصر آتشبي النقلة إلى عالم ما بعد الكولونيالية، وكيف ذهب إلى أن هذه النقلة يجب ألاّ تقضي على الثقافة الإفريقية التقليدية. إن المعضلة التي يواجهها هي الحفاظ على الهوية القومية والثقافية في وجه ثقافة غازية ذات توجه مغاير.

وتلقي الباحثة الضوء على خلفية طفولة آتشبي والمحيط الاجتماعي الذي اكتنف تكوينه

إنسانا وكاتبا، وكيف اهتم بالكتابات الغربية عن إفريقيا (جوزيف كونراد، جويس كاري، جون آبدايك، إلخ..) وأثر كتابات بعض المبشرين مثل ج.ت. باسدن في عمله.

ويعالج الفصل الثاني رواية "الأشياء تتداعى" مستخدما كلمة "الفشل" بوصفها كلمة مفتاحية لفهم شخصية بطل الرواية أوكونكو. إنه يحظى باحترام عشيرته لقوته وشجاعته وقدرته على التحمل، ولكن خوفه من الفشل يجعل منه رجلا سريع الغضب، مفتقرا إلى حس الفكاهة، يغلب عليه الكبرياء والعنف.

وتعالج الرواية مشكلة المواجهة الحضارية بين طرفين عند نهاية القرن التاسع عشر، وقضية التغير الحضاري بوصفها قضية عالمية وليست محلية فحسب. لقد كانت مأساة أوكونكو راجعة إلى تصلب مواقفه ورفضه الاعتراف بالمتغيرات؛ بينما دخل الرجل الأبيض البلاد حاملا الكتاب المقدس في يد والتكنولوجيا الحديثة والتجارة في اليد الأخرى.

والفصل الثالث يعالج خيط السلطة واستخدامها لخير المجتمع أو إيقاع الضرر به، وذلك من خلال رواية "سهم الإله" التي تجري أحداثها في عشرينيات القرن العشرين. وسهم الإله الذي يشير إليه عنوان الرواية هو إيزولو كبير كهنة الرب أولو راعي إحدى قرى الإيجبو. ومن خلال شخصية إيزولو يقدم آتشبي دراسة لخيط فقدان القوة أو السلطان والانحدار نحو خرف الشيخوخة. إن الإدارة البريطانية تحاول أن تستخدم إيزولو وسيطا بينها وبين الأهالي؛ مما يثير قضية أخلاقية ومعنوية في قلب إيزولو والمحيطين به. ويعتنق الأبناء ديانة الرجل الأبيض، ويتلقون التعليم في مدارسه؛ مما يؤذن بانعطافة جديدة في مستقبل البلاد.

والفصل الرابع مداره رواية "رجل من الشعب" التي وصفها مؤلفها بأنها "إدانة لإفريقيا المستقلة"؛ فهي تصور كيف أن المجتمع النيجيري قد غزته رقعة واسعة من القيم دمرت التوازن التقليدي بين الجانب المادي والجانب الروحي من الحياة، إلى جانب بروز النفاق في الحياة العامة والخاصة واصطناع معايير مزدوجة. وتحل السخرية والهجاء في هذه الرواية محل التورية الساخرة المكتومة في روايات آتشبي السابقة، إذ تصور الرواية مسيرة نانجا وهو سياسي انتهازي فاسد مُرتش نصف متعلم يتمكن من الوصول إلى كرسي الوزارة في بلد إفريقي لا يسميه الكاتب. ويستخدم سلطته وما جمعه من أموال حرام ليضمن أن يعاد انتخابه ولكن انقلابا عسكريا يطيح به.

وأوضحت الرسالة في الخاتمة أن آتشبي مَعنِيٌّ بما هو أكبر من مجرد رصد الآثار الصادمة للاستعمار الأوربي على الشعوب الخاضعة له. فآتشبي جزء من مجتمعه، ملتزم بإعادة تربيته وبعث منجزاته الماضية. وهو يعمل على التوفيق بين الفرد وميراثه الثقافي؛ فحياة إفريقيا قبل مقدم الرجل الأبيض لم تكن "ليلة واحدة طويلة من الهمجية". إنه كاتب مهتم بالتاريخ وباستكشاف أعماق الوضع الإنساني. ورغم حضور البعد المأساوي في عمله فإنه لا ينحو منحى التشاؤم القدري الذي نجده عند توماس هاردي مثلا، وإنما يظل مؤمنا بالبقاء والأمل والميلاد الجديد.

ويغلب على الرسالة الميل إلى معالجة الخيوط الفكرية والوجدانية themes وتناول الروايات الثلاث بترتيبها التاريخي مع الإفادة من المقابلات التي أجريت مع آتشبي وكتاباته التي تندرج في باب السيرة الذاتية. فضلا عن كتابات النقاد عنه.

وأجرت الرسالة عددا من المقارنات الوجيزة بين روايات آتشبي وأعمال أخرى مثل "إلياذة" هوميروس، ومسرحية شكسبير "كيل بكيل" ورواية جورج أورويل "مزرعة الحيوان" و"لعب العمالقة" للكاتب النيجيري ولي سوينكا.

ويُحسب للرسالة أنها، رغم اقتصارها على ثلاث روايات، لم تغفل أعمال آتشبي الأخرى، حيثما كانت الإشارة إليها لازمة، مثل روايتيه "لم يعد ثمة راحة" و"تلال نمل السافناه".

ويشوب الرسالة عدد من الأخطاء الطباعية والهفوات اللغوية تم تنبيه الباحثة إليها

لتداركها في الرسالة قبل إيداعها مكتبة الجامعة.

العلاقات الأسرية في مسرحيات توماس مدلتون [٦]

تقع الرسالة في ٢١٥ صفحة (غير اللاحق) وتتناول الكاتب المسرحي الإنجليزي توماس مدلتون (١٥٨٠؟ - ١٦٢٧) الذي كان من أعلام المسرح الشعري في العصر اليعقوبي (عصر الملك جيمز الأول الذي خلف الملكة إليزابيث الأولى على العرش). ومن المراجع القليلة عنه باللغة العربية: "قاموس المسرح" تحرير وإشراف د. فاطمة موسى محمود، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨- ١٩٩٩، و"أضواء على المسرح الإنجليزي" للدكتورة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة.

الفصل الأول: عالم مدلتون.

الفصل الثاني: السلطة الأبوية.

الفصل الثالث: العلاقات الزوجية.

الفصل الرابع: إخوة وأخوات.

خاتمة

ببليوجرافيا

ملاحق: المصطلحات ذات الصلة

تواريخ ذات دلالة

صور توضيحية.

صوّر مدلتون ألوانا مختلفة من اللوحات العائلية في حوالي عشرين مسرحية من مسرحياته، فالأسرة في نظره ليست مجرد وحدة اجتماعية وإنما هي أهم مؤسسة مفردة في حياة أغلب الناس. وقد حاول أن ينفذ ببصره من وراء التوافق السطحي لهذه العلاقات كي يتتبع ما يعتريها من تحولات وتوترات وتعارضات. فهناك خلافات بين الأبناء والآباء حول الزواج، وهناك صراعات بين الأزواج والزوجات. ويؤكد مدلتون أن بلوغ السعادة والقدرة على التواصل - دون ضغوط - مع سائر أفراد الأسرة إنما يعتمدان على تعهد مشاعر الحب والحنان بالرعاية في نطاق الأسرة.

وهدف الرسالة مزدوج: (١) أن تضع في بؤرة الاهتمام نظرة مدلتون إلى العلاقات الأسرية متعددة الأبعاد. (٢) أن تزيل بعض ألوان سوء الفهم التي تتعلق بمدلتون كاتبا مسرحيا. ومن أمثلة هذه الألوان الاعتقاد بأنه لا رسالة لديه، وأنه مجرد مراقب لا أخلاقي أو على الأقل لا صلة له بالأخلاق. وبذلك تهدف الرسالة إلى إحلاله في مكانه الصحيح بين كتاب المسرحية في العصر اليعقوبي.

وتصطنع الرسالة أداتي التحليل والمقارنة: فالتحليل يتناول اهتمامات مدلتون وآراءه، والمقارنة تصله بشكسبير وناش وماسنجر ومارستون وويبستر، بل بإبسن وبرخت. ولما كان الخيط والتقنية أمرين لا ينفصلان فقد تناولت الرسالة معالجة مدلتون للشخصيات وحبكاته وبناء مشاهده وأجواءه الزمانية والمكانية.

والفصل الأول من الرسالة أقرب إلى الطابع البانورامي؛ فهو ينظر إلى مدلتون إزاء خلفية عصره أو الحقبة اليعقوبية التي جرى العرف على أنها تغطي السنوات ١٦٠٣- ١٦٢٥ وتتضمن تغيرات كبرى في الأبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية. هكذا يرمي الفصل إلى تبيان أثر وسط الكاتب في نظرته إلى الحياة العائلية. كذلك يقدم الفصل بعض تفاصيل بيوجرافية عن

حياة مدلتون.

والفصول الثلاثة التالية مرتبة حسب الأهمية التي يوليها مدلتون لموضوعها. فالفصل الثاني يناقش السلطة الأبوية ـ أبرز ملامح عمله ـ ويبين أن مدلتون كان مناهضا لفرض الأزواج على الفتيات ضد رغبتهن ، وهو ما كان شائعا في مجتمع يهيمن عليه الذكور. ويدرس الفصل ثلاث عشرة من مسرحياته في محاولة لبيان التجليات المختلفة لهذا الموضوع. كذلك يومئ إلى استخدام عنصر التنكر الذي كثيرا ما كانت تعمد إليه النساء والأطفال في ذلك العصر للحصول على حقوقهم وتحقيق رغباتهم. ويتناول الفصل أسلوب مدلتون في مسرحيته المسماة "البديل"the changeling بخاصة (يصعب ترجمة عنوان هذه المسرحية فقد تُرجم ـ على أيدي مترجمين مختلفين ـ إلى "اللقيط" و"الآدمي الجني" و"الخائن للمبادئ"، وتعني الكلمة طفلا بشريا سُرق إلى عالم الجنيات وحل طفل جني محله، ولكنها توحي أيضا بالتغير والتحول الذي يطرأ على الشخصية).

أما الفصل الثالث فيتركز على العلاقات الزوجية كما تتبدى في إحدى عشرة مسرحية لدلتون. ويدرس هذه العلاقات بمسراتها وأحزانها في ضوء نظرة الكاتب الأخلاقية والاجتماعية، ويفحص موقفه من الهيمنة الذكرية والخطايا الجنسية وتدني وضع الزوجات، ساعيا بذلك إلى دحض ما ذهب إليه بعض النقاد ـ مثل: ر.ب. باركر ـ من أن مدلتون كاتب لا صلة له بالأخلاق، أو حتى لا أخلاقي. ويحلل الفصل استخدام مدلتون لصور الطعام والاحتفال في سياق معالجة المرأة والجنس، خاصة في مسرحية مدلتون "أيتها النساء احذرن النساء".

ويتناول الفصل الرابع علاقات الأخوة في خمس من مسرحيات مدلتون، والعوامل النفسية والاجتماعية والاقتصادية التي تدعم هذه العلاقات أو توهنها. ويلقي الفصل الضوء على مدلتون من حيث هو مراقب سيكولوجي نافذ البصيرة يستخدم التورية الساخرة في تصويره العلاقات بين الأشقاء والشقيقات.

وتنتهي الرسالة بخاتمة تلخص النتائج التي انتهت إليها الباحثة، آملة أن تفتح بذلك نافذة جديدة على منجزات مدلتون وأن تمنحه التقدير الذي هو جدير به بين كتاب عصره.

وقد راعى الفصلان الثاني والثالث تناول مسرحيات مدلتون بترتيبها التاريخي بغية إظهار الاتساق في رؤيته الأخلاقية ونمو فلسفته في العلاقات الأسرية. أما الفصل الرابع فقد تناول المسرحيات بترتيب أهمية خيط الأخوة فيها. ويشير الفصل إلى مسرحيات أخرى تناولت خيط الأخوة مثل "أنتيجون" لسوفوكليس و"الملك لير" و"كيل بكيل" لشكسبير و"الشيطانة البيضاء" لوبستر.

وتؤكد الخاتمة أن مدلتون لم يكن كاتبا ثانويا تتسم رؤيته للحياة بالسوقية والملاحظة الفارغة والمبالغة ـ *كما ذهب بعض النقاد* . *لقد كان فنانا يعرف الواقع الذي يكتب عنه*، ويفهم أذواق جمهوره ويشاركه اهتماماته. وتقدم مجموعة أعماله صورة متسقة لمارسات مجتمعه ومعتقداته. *لقد كان مفسرا إيجابيا لعصره*.

وقد كان مدلتون في احتفائه بالخبرات الأسرية قرينا لشكسبير وسابقا لإبسن، وقد كتب ملاهي ومآسي وملاهي-مأساوية تتسم بالتنوع، إلى جانب ما أخرج ـ بمفرده أو بالاشتراك مع غيره ـ من كتيبات ومسرحيات أقنعة ورقص وغناء ومسرحيات للصغار وعروض مسرحية تاريخية وأعمال نثرية. وترى الباحثة أنه يتفوق على معاصريه : ماسنجر ومارستون وفورد وتشابمان وحتى وبستر.

وتنم الرسالة على استقلال في الرأي كما في معارضتها آراء نقاد كبار مثل: ت.س. إليوت ور. باركر.

ويُحسب للرسالة تحليلها الدقيق لعدد من مسرحيات مدلتون مثل "العنقاء" و"أيتها النساء

احذرن النساء" و"البديل" و"إنه عالم مجنون يا سادتي" وغيرها، وإبانتها ـ في الفصل الأول بخاصة ـ عن الخلفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية للعصر اليعقوبي، مفيدة في ذلك من أعمال مؤرخين وعلماء اقتصاد ومفكرين سياسيين ونقاد أدبيين مثل جورج ترفليان وج.م. كينيز ور.هـ. توني ول.ت. نايتس وكريستوفر هيل. كما عقدت الباحثة مقارنات كاشفة بين مدلتون من ناحية وشكسبير وماسنجر ووبستر ومارستون من ناحية أخرى.

وأبرزت الرسالة جوانب من تقنية مدلتون وأسلوبه كاستخدامه التورية الساخرة في تصوير العلاقات بين الإخوة والأخوات، وكذلك مشهد لعبة الشطرنج في مسرحية "أيتها النساء احذرن النساء" واستخدام صور الطعام والولائم في المسرحية نفسها.

ولدى الحديث عن ملاهي مدلتون أبرزت الرسالة تصويره الصراع الملهوي بين الأجيال والطبقات وسلم القيم الذي جاءت به طبقة التجار والحرفيين ومعادلة الجنس بالمال. كما بينت كيف كان مدلتون مراقبا دقيقا وناقدا بصيرا لحياة المدينة (لندن، في عصره)، وكيف جمع بين البراعة في عقد خيوط الحبكة والهجاء الواقعي الساخر.

وللرسالة ببليوجرافيا جيدة تذكر ـ إلى جانب مسرحيات مدلتون ـ بعض كتاباته خارج نطاق الدراما، فضلا عن ثلاثة ملاحق ـ محلاة بالصور ـ تلقي مزيدا من الضوء على موضوع الرسالة.

ويؤخذ على الرسالة جنوحها ـ كما يحدث للباحثين الشبان كثيرا ـ إلى المبالغة في تقدير موضوع الرسالة، وإسراف الباحثة في حماستها لمدلتون؛ فهي تذكره ـ في بعض المواضع ـ مع شكسبير العظيم في سياق واحد، وتفضله على معاصريه جورج تشابمان وجون وبستر، وهو ما لا أوافق الباحثة عليه.

من التشبيه إلى الاستعارة: دراسة لنمو صور وردزورث كما تتبدى من خلال مقارنة بين نسختَيْ ١٨٠٥ و ١٨٥٠ من قصيدته "المقدمة" (الكتب ١ — ٣) (٧)

موضوع هذه الرسالة هو قصيدة الشاعر الرومانتيكي الإنجليزي وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) المسماة "المقدمة".

وتتألف الرسالة من:

مقدمة تعالج نمو رؤية وردزورث: كيف نبذ أفكاره السابقة وحماسه الثوري الذي بلغ ذروته بصياغة نظرية تدعو إلى إضفاء "الطابع الديمقراطي" على لغة الشعر فضلا عن موضوعاته.

الفصل الأول: ويتناول قصيدة "المقدمة" من حيث هي سجل لهذا النمو. لقد كانت النسخة الباكرة منها (١٨٠٥) متسقة، رؤيةً وتقنيةً، مع القصائد التي نظمها في ذلك العقد العظيم من حياته الشعرية (١٧٩٨-١٨٠٧). أما النسخة التي نشرت من القصيدة بعد موته (نسخة ١٨٥٠) فتفتقر إلى الاتساق حتى مع ذاتها.

الفصل الثاني: ويتناول صورة الطبيعة الأم بوصفها نتاجا لإيمانه الوليد بالعاطفة والوجدان، والصور التي تصور علاقة الإنسان بالطبيعة في ضوء شعور الطفل نحو لبن أمه، والدور الذي يلعبه الوجدان في نمو الخيال.

الفصل الثالث: ويتناول صور الحوار والصمت في شعره الباكر وما تتسم به من خصائص تقنية، وإيمانه الباكر بمبدأ الحلول Pantheism ثم عودته إلى العقيدة السُنّية المسيحية، وصور عبادة الطبيعة في النسخة الباكرة من "المقدمة" وصور الدين السُني في النسخة اللاحقة.

الفصل الرابع: ويتناول التغيرات التي طرأت على الخصائص التقنية لصوره بوصفها مؤشرا يومئ إلى تغيرات أوسع نطاقا في نظرته، ويتركز اهتمام الباحثة في هذا الفصل على النسخة اللاحقة من القصيدة ومحاولتها "إعادة كتابة" الصور الواردة في النسخة الأولى.

خاتمة
ببليوجرافيا
ونزيد الأمر بيانا فنقول:

ضمت مقدمة الرسالة ملخصا لحياة وردزورث ورحلته إلى فرنسا وتشبُّعه في مطلع حياته بأفكار الثورة الفرنسية (الحرية والإخاء والمساواة، إلخ..) وإنجابه ابنة من فتاة فرنسية (آنيت فالون) دون أن تكلل علاقتهما بالزواج، وتأثره بفلسفة وليم جودوين العقلانية. وفي ١٧٩٣ نشر أول ديوانين له "مشية في المساء" و"صور تخطيطية وصفية"، وتعرف على صمويل كولردج الذي أوقفه على فلسفة ديفدهارتلي المؤكدة أهمية الانطباعات الأولى وأثر البيئة في الشخصية. وأصدر الشاعران ديوانهما المشترك "مواويل غنائية" في ١٧٩٨. ثم أعادا إصدار طبعة ثانية منقحة منه بعد عامين، وضمت هذه الطبعة الجديدة مقدمة مهمة بقلم وردزورث (١٨٠٠). وخلال رحلة في ألمانيا شرع وردزورث في كتابة "المقدمة" وهي قصيدة أوتوبيوجرافية طويلة (أربت في نسختها النهائية على أكثر من ٨٥٠٠ بيتا) وكان عنوانها الفرعي "نمو عقل شاعر"، وكان يراد بها أن ترصد نموه العقلي والوجداني والروحي منذ خبرات طفولته الباكرة حتى سني رجولته. وانتهى من كتابة القصيدة في ١٨٠٥ ثم دأب - خلال السنوات التالية - على تنقيحها وتوسعتها وصدرت بصورتها النهائية بعد وفاته بأشهر قلائل.

ولا تتمتع قصيدة "المقدمة" بوحدة التصميم فحسب وإنما هي ذات بناء ملحمي يسجل لحظات مهمة في حياة وردزورث: تكريسه للشعر، قراءاته، استيقاظ اهتمامه بالإنسان، تأملاته الفلسفية، خيبة أمله في الثورة الفرنسية بعد أن جنحت إلى الإرهاب وسفك الدماء، إفاقته من خيبة الأمل وتصميمه على أن يقيم إيمانه بالإنسان على أسس أشد رسوخا.

وتعالج مقدمة الرسالة نظرية وردزورث في الصور الشعرية من حيث علاقتها بنظريته الأوسع نطاقا في الشعر واللغة بعامة، وذلك في تصديره للطبعة الثانية من ديوان "المواويل الغنائية". وتنظر الباحثة إلى نظريته هذه إزاء خلفية من فلسفة المجاز في القرن الثامن عشر. لقد ارتأى وردزورث أن الشعر ليس مجرد زينة خارجية وإنما هو سبيل للوصول إلى الحقائق، وفرق بين الصور القائمة على التخيل والصور القائمة على التوهم، وذهب إلى أن الشعر يضرب بجذوره في "التدفق التلقائي للمشاعر القوية" حين تُسترجع في هدوء.

وفي الفصل الأول تناولت الباحثة التحسينات التي طرأت على نص ١٨٥٠ من الناحية الأسلوبية على حين اتسمت النسخة الباكرة بطابع العجلة، وكأن الشاعر يفكر بصوت عال أو يتحدث إلى صديق دون أن يتوقف لمراجعة كلامه وتنقيحه، وكيف عكست التغيرات التي أحدثها وردزورث في القصيدة تطور فلسفته وآرائه الدينية.

وحين كتب وردزورث قصيدته المسماة "الرحلة" اتهمه بعض النقاد بأنه يخلط بين الطبيعة - وهي من صنع الله - والله ذاته، ومن ثم حرص في النسخة الأخيرة من القصيدة على التفرقة بين الأمرين، كيلا يتهم بالهرطقة.

وفي الفصل الثاني تذكر الباحثة أن صور الريح والماء - وهي الصور المهيمنة على القصيدة - تعين الشاعر على إقامة علاقة بين العالم المادي الممكن مراقبته والحقيقة السامية العليا التي يطمح إلى تجسيدها في أعين القراء. فالوظيفة الكبرى لهذه الصور المستمدة من عالم الطبيعة هي أن تقوم وسيطا بين العالمين.

وعلى الوجه المقابل ترمز صور الجزر في القصيدة إلى الانعزال وانفصال العناصر عن بعضها بعضا. ومن الرموز الأخرى في القصيدة الكهوف والتلال والغابات والجبال والأشجار. وهناك صور علاقة الإنسان بالطبيعة على نحو ما تقوم علاقة بين الطفل ولبن أمه.

وتناقش الباحثة علاقة الوجدان بالمعرفة والخيال والتأمل، وكيف أن المنظر الخارجي يدخل ذاته وتنقضي عليه فترة يعيد أثناءها الخيال إنتاجه مرتدا إلى الوراء ومسبغا عليه صبغة وجدانية.

وفي الفصل الثالث تبرز الباحثة أثر أفلاطون في فكر وردزورث الحلولي في شبابه، مع تتبع تطور معاني كلمة "الحلول" Pantheism (بمعنى أن كل شيء في الطبيعة هو الله) منذ صاغها جون تولاند في ١٧٠٥.

وفي الفصل الرابع تذهب الباحثة إلى أن "الاستعارة"، بحسب ما يقول النقاد الإنجليز، هي المبدأ الخلاق في اللغة، أو هي إبداع جديد يحل المتناقضات الداخلية. والصورة هي اللب المركزي لكل من اللغة والشعر؛ ففيها تندمج العناصر الحسية والوجدانية والذهنية. ومن ثم يرمى الفصل إلى إثبات أن تغير تقنيات صنع الصورة عند وردزورث يومئ إلى تغير داخلي أوسع نطاقا طرأ على ذهنه. لقد كانت النسخة الأولى من القصيدة أقرب إلى اللغة البسيطة والجمل القصيرة والمعجم اللفظي الشائع وغلبة التشبيه على الاستعارة وغياب التشخيص وندرة الإشارة إلى الكلاسيات وتقديم الانطباعات الحسية الخاطفة. أما النسخة اللاحقة فتنم على تطور في اتجاه مغاير. إنها خلق لأسلوب "وردزورثي - جديد". فالأسلوب فيها يتسم باستخدام التشخيص والاستعارة واللغة السامية وتعقيد أبنية الجملة.

وفي الخاتمة تلخص الباحثة النتائج التي انتهت إليها مؤكدة أن "المقدمة" من عيون الشعر الملحمي في اللغة الإنجليزية. إن الطبيعة في نظر وردزورث قوة معلمة شافية مطهرة، وعناصرها من صخور وأحجار وأشجار وبحيرات قد جُبلت من المادة نفسها التي جُبل منها عقل الإنسان. ومن ثم فالقصيدة هي قصة أنسنة الخيال. وأجدر خبرات الشاعر بالذكر هي التي تتولد من اتصاله بالطبيعة: إن ضوء القمر والظلمة ونهر دورنت وأطلال المباني كلها عناصر مُشكلة لهذه الخبرة.

وقد استخدم وردزورث النظرية الارتباطية أو ارتباط (تداعي) المعاني التي ورثها عن فلسفة القرن الثامن عشر. إن للإحساس أبعادا عقلية ومكانية في آن، والصور الشعرية استرجاع لمشاهد متأملة تجمع بين ما هو داخلي وما هو خارجي، بين الحاضرً والماضي، وصور وردزورث الشعرية مقلقة ومعيدة للطمأنينة معا.

وتكشف الرسالة عن جهد ملحوظ في قراءة نسختَيْ قصيدة "المقدمة" قراءة متمعنة فاحصة، ترصد التغيرات النصية التي أجراها الشاعر فيها وتُرتّب على ذلك عددا من النتائج. ونجحت الرسالة في بلوغ هدفها وهو إثبات أن التغيرات التقنية التي أجراها وردزورث في نصه، وانتقاله من التشبيه إلى الاستعارة كانت عرضا خارجيا لتغيرات داخلية أعمق غورا طرأت على فكره ووجدانه مع التقدم في السن وانقشاع أوهام شبابه وتحوله من الراديكالية السياسية إلى موقف أشبه بمسيحية محافظة.

وثمة ببليوجرافيا طيبة في مجملها وإن لم تحو كل ما هو متصل بالموضوع؛ وذلك نظرا لضخامة المكتوب عن الشاعر وردزورث واستحالة الإحاطة به في رسالة واحدة أو حتى في أكثر من رسالة.

الشعر الرؤيوي مع الإشارة بوجه خاص إلى ولت وتمان [٨]

تقع الرسالة في ٢٠٩ صفحة، وتتناول الشاعر الأمريكي ولت وتمان (١٨١٩- ١٨٩٢) صاحب ديوان "أوراق العشب" الذي صدرت طبعته الأولى في ١٨٥٥ ثم صدرت منه طبعات تالية مزيدة ومنقحة، كان آخرها الطبعة الموسومة بـ"طبعة فراش موت المؤلف" في ١٨٩١- ١٨٩٢.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول ـ الشعر الرؤيوي والشعراء الرؤيويون.
الفصل الثاني ـ مسألة الواقع: موقف وتمان المعرفي.
الفصل الثالث ـ شعر وتمان الرؤيوي: توقعات خيطية.
الفصل الرابع ـ شعر وتمان الرؤيوي: الرؤية شكلا.
خاتمة.
بيليوجرافيا

وتعالج الرسالة الأوجه والمعاني المختلفة لما يدعوه النقاد "الشعر الرؤيوي". وإلى جانب معالجتها الخيوط والقضايا التي يثيرها كاتبو هذا الطراز من الشعر وأساليبهم الفنية وتقنياتهم تحاول الرسالة أن تتتبع تطور هذا المصطلح عبر عدة عصور أدبية، بدءا من "بليك" وغيره من الشعراء الرومانسيين ووصولا إلى شعراء لاحقين أبرزهم وتمان.

ويوضح الباحث أن كلمة "رؤيوي" مشتقة من كلمة "رؤية" وأنها تشير إلى المدركات الحسية التي تدركها العين التشريحية إذ تلاحظ العالم الخارجي. ولكن مصطلح "رؤيوي" يشير أيضا إلى مدركات تدرك من غير طريق العين إذ يمكن أن تشير إلى صور يثيرها في الذهن: الخيال والحدس والأحلام واستبصارات المتصوف في غمرة وجده. هنا تكون وسيلة الإدراك هي العين الروحية أو عين العقل. وتعتبر بعض الثقافات هذا النوع من الإدراك أعلى قدرا وأسمى منزلة من الإدراك الحسي.

وقد أُطلق اسم الشاعر الرؤيوي ـ في فترات مختلفة ـ على شعراء مختلفين مثل: "بليك"، و"وردزورث"، و"بيتس"، و"وليم كارلوس وليمز"، و"هارت كرين"، و"آلن جنسبرج".

وينتهي الباحث إلى تعريف الشاعر الرؤيوي بأنه: الشاعر الذي يتمكن، بجهده الفردي، من أن ينفذ في الواقع على نحو أفضل وأعمق لكي يدرك اتساقا للحقيقة يستعصي على المعرفة العادية، ويكتشف معانيَ وقيمًا خبيئة، ويوصل خبرته إلى القارئ بأن يرفعه إلى الحالة العالية نفسها من الوعي.

وتطرح الرسالة عددا من الأسئلة: ما الشعر الرؤيوي؟ كيف يتوصل الشاعر إلى توسيع نطاق الوعي؟ كيف يمكن أن نحكم على صدق رؤية الشاعر؟ كيف نعرف إن كان الشاعر رائيا حقا أم إنه حالم واقع تحت ضلالة؟ هل يتنبأ الشعر الرؤيوي بأي شيء عن الواقع أم إن قيمته ذاتية للشاعر فحسب؟ أهو جنس أدبي أم نمط أو أسلوب؟ أهو مجرد ظاهرة رومانتيكية اختفت مع نهاية الحقبة الرومانتيكية؟ هل له مكان في عصر الآلة؟ وتفرق الرسالة بين الشعر الرؤيوي من ناحية والشعر التأملي أو الديني أو القائم على الصورة من ناحية أخرى. وهدف الرسالة هو إحلال وتمان في مكانه من هذا الموروث الذي يمتد عميقا في الزمان: موروث الشعر الرؤيوي، وأن تبيّن كيف أنه طوّر فكرة الكتابة الرؤيوية.

ويعالج الفصل الأول من الرسالة التصور الرومانتيكي للشعر الرؤيوي، مع الإشارة بوجه خاص إلى وليم بليك بوصفه معيارا نقيس به مساهمة وتمان في هذا الموروث.

ويعالج الفصل الثاني نظرية المعرفة (الإبستمولوجيا) عند وتمان ومفهومه للشعر الرؤيوي ونظريته في "الرؤية" وتصوره لرسالة الشاعر. ورغم اشتراك بليك ووتمان في الكثير فإن أفتن قصائد وتمان تختلف عن قصائد سلفه.

ويركز الفصل على المناهج التي يتبعها وتمان من أجل بلوغ الرؤية، وعلاقته بغيره من الفلاسفة والشعراء والمفكرين.

أما الفصل الثالث فيحاول أن يدرس المتضمنات الخيطية لتصور وتمان للشعر الرؤيوي، واستكشافه العلاقة بين المدرِك والمدرَك واختبار حدود النفس والآخر، ومعالجته لخيط الروح والبدن

ودور الحواس في عملية الإدراك، وتمجيده قيم الأبدية والنظام الكوني والتقدم. كذلك يعالج خيوط الموت والمعاناة والشر والشك. وينقسم هذا الفصل سبعة أقسام فرعية تحمل هذه العنوانات: (١) الحواس ومشكلة الشكية. (٢) الجنسية والجسد والروحانية. (٣) الهوية. (٤) التفاؤل والوعي الكوني. (٥) الشر والمعاناة والأخلاق. (٦) الموت والخلود. (٧) الذهنية والعلم وخيط الرحلة.

وفي الفصل الرابع يتناول الباحث الأوجه البنائية لشعر وتمان الرؤيوي والجوانب التقنية لعمله: من ألفاظ وصور وموسيقى وأسلوب ومعمار كلي. ويدافع الباحث عن وتمان إزاء من يتهمونه بانعدام الشكل، ويبرز مساهمته في الشعر الرؤيوي على المستوى الشكلي وكيف علّم غيره من الشعراء (مثل هارت كرين صاحب قصيدة "الجسر" وآلن جنسبرج صاحب قصيدة "عواء") كيف يوّصلون رؤياهم إلى القارئ.

وفي هذه الفصول الثلاثة الأخيرة تتكرر المقارنات بين وتمان وبليك، صراحة أو ضمنا، ويبيّن الباحث كيف مهّد وتمان الطريق لمن جاءوا بعده من الشعراء الأمريكيين.

ويُحسب للرسالة تعريفها الدقيق لمصطلحها المفتاحي "رؤيوي" واستنادها إلى أساس فكري وفلسفي صلب يتصل بنظرية المعرفة ومبحث القيم وأنماط الإدراك لدى الفلاسفة والعلماء البريطانيين والأمريكيين (بيكون، جون لوك، نيوتن، الترانسندنتاليين الأمريكيين مثل إمرسن وثورو، والشعراء الرومانتيكيين الإنجليز مثل وردزورث وكولردج وشلي، إلخ...). وإلى جانب تحليله العديد من قصائد وتمان القصار، ركز الباحث على ثلاث قصائد طويلة له هي: أغنية نفسي، من المهد لا نهائي الاهتزاز، معدية بروكلين. وأفاد من أعمال وتمان النثرية مثل كتابه المسمى "نماذج من أيامي".

وأبرزت الرسالة تعاطف "وتمان" الإنساني، وشمول رؤيته، ونَفَسَه الملحمي، ودعوته إلى الديمقراطية والمساواة والأخوة بين البشر. كما أبرزت ـ على المستوى التقني ـ ولعه بالقوائم الطويلة (أسماء المدن والأنهار والأحداث التاريخية، إلخ..)، وتشبيهاته التي تكاد تكون هومرية، واستخدامه كلمات فرنسية وإيطالية وإسبانية، واتساع رقعته النغمية، وأبنية جمله المتوازية، ولجوءه إلى التكرار، والطابع البصري العيني لصوره الشعرية.

أما المآخذ على الرسالة فتنحصر في عدم إفادة الببليوجرافيا من شبكة الإنترنت، وأنها لا تورد كتاب كولردج "سيرة أدبية" رغم أنها تسوق مقتطفات منه في ثنايا الرسالة.

وكان أحرى بالباحث أن يشير ـ ولو إشارة قصيرة ـ إلى شاعر آخر كبير من شعراء الرؤية في القرن التاسع عشر هو الشاعر الفرنسي آرتور رامبو (١٨٥٤ـ ١٨٩١)، معاصر وتمان، ولكننا يمكن أن نلتمس له العذر في أن ميدانه هو الشعر الأمريكي لا الفرنسي أو الأوربي.

وعلى ضخامة ما كُتب عن وتمان بمختلف اللغات يمكن القول إن الرسالة إضافة علمية إلى الموضوع لتعمقها جانبا واحدا من جوانبه.

الدائرية في عالم ديلان توماس التام في ذاته: مدخل هرمنيوطيقي [٩]

تتناول هذه الرسالة الشاعر الويلزي ديلان توماس (١٩١٤ـ ١٩٥٣) وتتألف من:

مقدمة

الفصل الأول: الدائرية في الطبيعة.

الفصل الثاني: الدائرية الزمنية.

الفصل الثالث: دائرية الحياة — الموت.

خاتمة

ببليوجرافيا

وهدف الرسالة هو حل عرى الغموض في عدد من قصائد توماس من خلال فحص إحدى خصائصها: وهو طابعها الدائري. ويكشف هذا الطابع الدائري عن شمول رؤية الشاعر التي تحتوي الحياة والموت والبعث في آن.

والفصل الأول من الرسالة يصف المنظر الطبيعي الذي شب توماس وترعرع في ظله ووجد فيه تناغما واتصالا. فالطبيعة، بما تشتمل عليه من أسرار وبركات، توحي بالعود الأبدي أو الدائري في كل تجلياتها. وقد كان توماس عاشقا لمنظر طفولته ومراهقته الطبيعي.

أما الفصل الثاني فيتناول الدائرية من منظور زمني. إن فكرة الزمن قارة في الوعي الإنساني تؤطر شتى خبراته. ويفحص الفصل مفهوم توماس للأبدية ومسار الزمن والاتجاه الذي يتحرك فيه: دورات الفصول وتعاقب الليل والنهار، إلخ.. ذلك أن الزمان لا ينفصل عن المكان في خبرة الإنسان.

والفصل الثالث يتتبع آخر مراحل هذه الرحلة نحو النور أو الفهم: نعني قضية الحياة والموت في عالم توماس. لقد سعى إلى أن يبين كيف يمكن للحياة أن تكون خالدة لا نهائية مثمرة دون خوف من الموت. ويرفض توماس مبدأ الثنائية مؤكدا حضور الحياة والموت في اللحظة الآنية نفسها. ويؤمن توماس بما لمرحلة الطفولة من قدرات على نضارة الرؤية، ممجدا أثناء ذلك قدرة الله ومحتفلا بحب الإنسان.

وتلخص الخاتمة أهم نتائج البحث مبينة كيف يمكن للقارئ أن يقرأ قصائد توماس دون أن يقف غموضها عقبة في طريقه. وقد استخدمت الرسالة "مجموعة قصائد" توماس الصادرة في ١٩٨٨.

وتصطنع الرسالة المنهج التأويلي (الهرمنيوطيقي)، والهرمنيوطيقا ـ كما عرفها ف. شلايرماخر ـ هي "العرض المنهجي للقواعد التي تحكم تفسير النصوص"؛ ومن ثم فهي تصب اهتمامها على طبيعة الفهم من حيث هو حوار بين كلمة المؤلف وعقل القارئ أو السامع أو المفكر. إنها عملية بناء ترمي إلى أن "تخبر من جديد" ما سبق أن خبرناه.

ومن خلال معالجة الرسالة لخيوط الجنس والدين في عمل توماس تنتهي إلى أن رؤيته ذات صلة بعالمنا المعاصر، وأننا بحاجة إلى استبصاراته. فما يدعو إليه (الحب، التعاطف، إلخ..) أشبه بفُلْك نوح الذي كفل لراكبيه النجاة من أخطار الطوفان.

وحلل الباحث، في ضوء منهجه التأويلي، عددا من قصائد توماس أهمها: الاستهلال، إني أرى فتيان الصيف، القوة التي من خلال الخضرة، حزن مضى، في حرفتي أو فني المتجهم، ولن يكون للموت من سلطان، لا تمض موغلا في ذلك الليل الطيب، النور ينبلج حيث لا تشرق شمس، حكاية شتاء، قصيدة في أكتوبر، قبل أن أقرع، بعد الجنازة ، رؤيا وصلاة.

وعالجت الرسالة قضية الرومانسية وقضية الدين في شعر توماس، وأبرزت استخدامه لرمزية الماء والنار والطفل والظلمة والنور، معللة صعوبة شعره، ومفرقة بين الغموض obscurity وتعدد الدلالة ambiguity ومبينة عن أثر فرويد فيه مع الإهابة بنظريات هذا الأخير في الذاكرة والحلم واللاشعور.

وفي حديث الباحث عن قضية الزمن يستعين بكتابات القديس أوغسطين وهانز مايرهوف وإرنست كاسيرر وتوماس مان وهانز رايشنباخ وبرتراند رسل، ويناقش مراحل الطفولة والشباب والشيخوخة في شعر توماس.

ويُحسب للرسالة أنها لا تؤكد البعد الشخصي في شعر توماس، وحفاوته بالموضوعات الخالدة كالحب والموت والطبيعة، على حساب الوجه الآخر للعملة: نعني شعره السياسي والاجتماعي. فلم يكن توماس بحال من الأحوال غافلا عن هذا الجانب الآخر، وقد عاصر حربين عالميتين، وشهد تطاحن الأيديولوجيات المتصارعة، وكتب قصائد من وحي غارات الطائرات

الألمانية على مدينة لندن وغيرها من المدن الإنجليزية (من أمثلة هذه القصائد: اليد التي وقعت الورقة، رفض البكاء على موت طفلة ماتت محترقة في لندن). وكانت له ميول اشتراكية، كما لم يكن يعيش في برج عاجي بعيدا عن المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية للعصر.

ويؤخذ على الرسالة - إلى جانب بعض الهفوات اللغوية - مبالغة الباحث حين يقول إنه ما من شاعر بريطاني في عقد ثلاثينيات القرن الماضي كان له من الشهرة والتأثير ما كان لتوماس. والأصدق أن يقال إن أقوى شعراء ذلك العقد حضورًا وشهرة كان "و.هـ. أودن" ومن تحلقوا حوله: "سبندر" و"ماكنيس" و"داي لويس". أما وضع توماس فكان هامشيا بالمقارنة بحضور أودن الطاغي.

كذلك يبالغ الباحث في تقدير أهمية قول توماس في مقدمته لمجموعة قصائده: "هذه القصائد بكل ما يعتورها من ألوان الفجاجة والشكوك والخلط قد كُتبت حُبا في الإنسان وحمدا لله، وإني لأكون أحمق ملعونا لو لم تكن كذلك"، (يسوق الباحث هذه الكلمات حوالي سبع مرات في مواضع مختلفة من الرسالة). ورغم أهمية هذه الكلمات فإنها لا تعدو - في ظني - أن تكون إيماءة بلاغية مسرفة حملت الشاعر على موجتها. إنها أشبه بقول ت.س. إليوت إنه "كلاسي في الأدب، ملكي في السياسة، أنجلو كاثوليكي في الدين". ومثل هذه الأقوال لا ينبغي أن تُحمّل بأكثر مما تستطيع، فهي وليدة لحظات معينة في حياة أصحابها، ولا تنسحب على كل أعمالهم أو آرائهم أو مواقفهم. وقد صدق د.هـ. لورنس حيث قال: "لا تثق بالفنان. ثق بالحكاية التي يرويها".

التضاد في الأمثال الإنجليزية والأمثال العربية (١٠)

ترمي هذه الرسالة إلى دراسة التضاد في الأمثال الإنجليزية والأمثال العربية وذلك - في حالة الأولى - من القرن الثاني عشر حتى القرن السابع عشر، وفي حالة الثانية من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي الأول.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول: تعريف الأمثال.

الفصل الثاني: أمثال إنجليزية وعربية تكشف عن تضاد وتعكس الحياة الاجتماعية للأمتين.

الفصل الثالث: أمثال إنجليزية وعربية تتضمن تضادا وتعكس الحياة السياسية والاقتصادية للشعبين.

الفصل الرابع: أمثال إنجليزية وعربية تتضمن تضادا وتعكس الحياة الثقافية لكليهما.

الفصل الخامس: أمثال إنجليزية وعربية تتضمن تضادا وتعكس الحياة الدينية لكليهما.

خاتمة

ببليوجرافيا

وقد بدأت الرسالة بتقديم عدد من التعريفات للمثل من حيث الشكل والمحتوى. ومن أحظى هذه التعريفات بالقبول القول إنه جملة أو عبارة قصيرة ذائعة تُقدم نصحا أو تلقّن درسا معنويا أو تقرر حقيقة عامة. وينقسم المثل ثلاثة أقسام رئيسية: (١) تعبير عن حقائق عامة كقولنا "الطبيعة تكره الفراغ"، (٢) ملاحظة مستمدة من الخبرة اليومية وقابلة للتعميم كقولنا: "لا تضع كل بيضك في سلة واحدة"، (٣) أقوال مأثورة أو حكمة منحدرة من الأسلاف كقولنا (في الإنجليزية): "عندما تهب الرياح شرقًا فليس هذا في مصلحة الإنسان أو الحيوان".

وممن حاولوا تعريف المثل في التراث العربي المبرّد وإبراهيم النظّام وابن المقفع والفارابي وأبو هلال العسكري، على حين ذهب توريانو إلى أنه من السهل أن تكتشف طبيعة شعب ولون

الحساسية الذي يمتاز به من أمثاله. وكثير من أمثال اللغة الإنجليزية قد جاءها من أصول أجنبية: لاتينية ويونانية، وفرنسية في أعقاب الغزو النورماندي لانجلترا عام ١٠٦٦.

وقد تغير الدور الذي تلعبه الأمثال في الأدب الإنجليزي بتغير الزمن، ولكنه لم يفقد أهميته قط؛ ففي العصور الوسطى وصولا إلى القرن السابع عشر كانت الأمثال تُعد معبرة عن حقائق عالمية شاملة وتستخدم في إثبات حجة أو نقضها. على أن شعبية الأمثال شرعت تتناقص ابتداء من القرن الثامن عشر، وإن لم تختف.

وقد كانت أمثال العرب في الجاهلية انعكاسا للنثر الجاهلي الذي تأخر تدوينه. ويذهب المستشرق نيكلسون إلى أن أهمية الأمثال كانت محدودة في العصر الجاهلي؛ إذ لم يبدأ تدوينها إلا في منتصف القرن الأول للهجرة. وفي القرن الثاني للهجرة كثر الكاتبون عن الأمثال، ثم جاء المفضل الضبي - في العصر العباسي - فوضع "الأمثال العربية"، وفي القرن الثالث للهجرة نلتقي بأبي هلال العسكري صاحب "جمهرة الأمثال".

وتقرر الباحثة أن الأمثال تعكس تقاليد أصحابها وأخلاقياتهم ومعتقداتهم وخبراتهم، كما تكشف عن جوانب من حياة الأمة. والاختلاف بين الأمثال الإنجليزية والعربية يرجع إلى اختلافات التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي والديني، فضلا عن اختلافات المناخ والموقع الجغرافي والبيئة، إلخ...

وتشرح الباحثة معنى "التضاد" - وهو الكلمة المفتاحية في عنوان رسالتها - فتقول إنه مقارنة بين أشياء تنتمي إلى الفئة ذاتها ولكنها تمثل أقطابا متقابلة: كالسواد والبياض، والحياة والموت، والليل والنهار. ومن أمثلة الأمثال الإنجليزية التي تتضمن مثل هذا التضاد: He that will have all loses all، ومن أمثلتها في اللغة العربية: الصدق منجاة والكذب مهواة.

وتتألف الحضارة من عدة عناصر هي - في رأي ول ديورانت - العوامل: (١) الجغرافية (٢) الاقتصادية (٣) الثقافية (٤) الدينية (٥) الأخلاقية (٦) النفسية. وقد وقع اختيار الباحثة على أربعة فحسب من هذه العناصر وهي: الاجتماعي، والسياسي— الاقتصادي، والثقافي، والديني.

وانتهت الباحثة في "الخاتمة" إلى أن الأمثال - إلى جانب عكسها للبيئة المحلية والحقائق الإنسانية العامة - يمكن أن تتنوع من أمة إلى أمة في تعبيرها عن الخبرة أو الواقعة ذاتها. وقد يكون التضاد واضحا في صياغة المثل أو هو قد يكون كامنا في أطوائه.

والأمثال الإنجليزية تعكس بيئتها: جليد، سحب، رياح، ومهن أهلها كصناعة الصوف وقَطْع أشجار الغابات وارتياد البحار، كما تعكس صور الكنائس وقصور الملوك وما حفل به التاريخ الإنجليزي من انتصارات وهزائم ومؤامرات، والاعتقاد بأن المرأة كثيرا ما تكون أصلا لكل الشرور. ويحترم الإنجليز الحكيم ويهزأون بالأحمق، وينقسمون - كغيرهم من الشعوب - إلى أغنياء وفقراء، ويربون الأغنام والأبقار والثيران، ويزرعون القمح، ويشربون الخمر، ويأكلون التفاح، ويستخدمون الجياد والعربات؛ وهذا كله واضح في أمثالهم.

أما الحياة العربية فكانت - في الفترة التي تدرسها الرسالة - يغلب عليها الطابع البدوي حيث العيش في الصحراء، والجو حار جاف، وكثبان الرمال ممتدة في كل مكان، والماء شحيح، والأشجار قليلة. ويعيش البدو في خيام ويتنقلون باستمرار من مكان إلى مكان سعيا وراء الكلأ والماء، ويربون الجمال والأغنام والكلاب، ويأكلون التمر، ويشربون اللبن، كما كانوا يعاقرون الخمر في جاهليتهم. يرأسهم شيوخ، ويحتفظون بالعبيد والإماء، ويربّون الخيل، ويروون الشعر، وسلاحهم السيف، ويعبدون الأوثان قبل ظهور الإسلام. وكانت القبيلة تغير على غيرها، حتى إذا استبحر العمران في العصر الإسلامي سكنوا القصور، وشادوا المدائن، وعظم سلطان الخلفاء والوزراء والنساء، وبنوا المساجد التي كانت آية في فن العمارة. وطبيعي أن ينعكس هذا كله على أمثالهم.

والأمثال - من ثم - أشبه بمرآة تعكس روح الشعب وعبقريته وخصائصه فضلا عن أسلوب حياته ومعتقداته وأعرافه وعاداته وتقاليده وقيمه الأخلاقية والمعنوية والدينية.

وقد بذلت الباحثة جهدا كبيرا في جمع الأمثال الإنجليزية والعربية وردّتها إلى أصولها في التاريخ والأسطورة والفولكلور، وكشفت عن معرفة واسعة بما كُتب عنها في اللغتين الإنجليزية والعربية وذلك في الموسوعات والمعجمات وكتب المنتخبات وكتب الأدب وغيرها، وفرقت بين الأمثال والمصطلحات والكليشيهات والأقوال المأثورة تفرقةً علمية دقيقة.

وثمة ببليوجرافيا جيدة بالإنجليزية والعربية، وإن كانت خليقة أن تزداد غنى لو رجعت الباحثة إلى بعض أعمال سابقة لباحثين آخرين في الموضوع مثل بحث الدكتور أحمد الشيخ (جامعة الإسكندرية) المسمى "بعض الأمثال العربية ومعادلاتها في الترجمات الإنجليزية: دراسة للاختلافات الثقافية" وهو منشور في مجلة "الندوة الدولية السادسة حول الأدب المقارن: الحداثة وما بعد الحداثة شرقا وغربا" (٢١ - ٢٣ نوفمبر ٢٠٠٠) تحرير هدى جندي وجليلة راغب ومها السعيد، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠١.

ويؤخذ على الرسالة عدد من الأخطاء الطباعية وبعض هفوات لغوية تم تنبيه الباحثة إليها لتصحيحها.

الهوامش :

(١) ترجمة المصطلح العلمي إلى اللغة العربية، رسالة دكتوراه للباحث غالب حسن فريحات، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٥.

(٢) البنيوية من حيث هي حركة أدبية نقدية، رسالة دكتوراه للباحث أحمد محمد السيد، كلية الألسن ، جامعة المنيا ٢٠٠٥.

(٣) صوت المؤلف في مونولوجات كبلنج الدرامية، رسالة ماجستير للباحثة أميرة سعد حافظ، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

(٤) البحث في اللغة والواقع في نُظُم تشارلز أولسن الإسقاطي وتفكيكية "بيرسونيزم" فرانك أوهارا، رسالة دكتوراه للباحثة منال كرم قسطندي، كلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٦.

(٥) التواطؤ والمقاومة في ثلاث روايات لتشنوا آتشبي: الأشياء تتداعى — سهم الإله — رجل من الشعب، رسالة ماجستير للباحثة وصال يوسف فرج، جامعة بني سويف، كلية الآداب، ٢٠٠٦.

(٦) العلاقات الأسرية في مسرحيات توماس مدلتون، رسالة دكتوراه للباحثة مرفت فتحي محمود، كلية الآداب، جامعة بني سويف ٢٠٠٦.

(٧) من التشبيه إلى الاستعارة: دراسة لنمو صور وردزورث كما تتبدى من خلال مقارنة بين نسختَي ١٨٠٥ و ١٨٥٠ من قصيدته "المقدمة" (الكتب ١-٣)، رسالة ماجستير للباحثة نسمة عبد التواب، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

(٨) الشعر الرؤيوي مع الإشارة بوجه خاص إلى ولت وتمان، رسالة دكتوراه للباحث أحمد أحمد جاد الرب، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

(٩) الدائرية في عالم ديلان توماس التام في ذاته: مدخل هرمنيوطيقي، رسالة ماجستير للباحث سعيد أحمد إبراهيم جزر، كلية الآداب، جامعة المنوفية ٢٠٠٦.

(١٠) التضاد في الأمثال الإنجليزية والأمثال العربية، رسالة ماجستير للباحثة إكرام حسن الأنور حسين، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

شخصية الأم في روايات نجيب محفوظ(*)

عرض : زينب حسين محمد

يركز هذا البحث على تحليل شخصية الأم في أعمال نجيب محفوظ الروائية، من منظور الأدوار التي تقوم بها، سواء أكانت تؤدي دورا محوريًا أم هامشيًا. كما يتعرض للنماذج التي تجسد الأم النموذجية من وجهة نظر الكاتب، حيث يختار "نجيب محفوظ" شخصيات فردية متميزة تلخص الملايين من الأمهات في الكثير من السمات الجسدية والأبعاد المعنوية والأخلاقية، والمستوى الاجتماعي والاقتصادي، وملامح المكان لما يمثله من خصوصية في إبراز المشكلات التي تعانى منها الأم. وفي بناء العلاقات الإنسانية عند التقاء الشخصية الفنية موضوع الدراسة مع الشخصيات الأخرى في لحظة نموذجية وسط شبكة من الصراعات وتنامي الأحداث.

ولذا فالدراسة ترسم خطوطًا أساسية داخل النص لاكتشاف دور الأم في تشكيل العمل الروائي، مع مراعاة البعد التاريخي لرصد التطورات والتغيرات الفنية للشخصية، مع الاهتمام بالبعد التاريخي وإمكان اختلافها فنيًا من خلال طرائق متعددة رغم ثبات بنايتها التكوينية كما تجلى ذلك في الروايات الخمس التي ركز عليها البحث.

أما الأسباب الأساسية التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع فيأتي في مقدمتها: أن موضوع البحث لم يتعرض له أحد بشكل تفصيلي، باستثناء بحث قصير للدكتورة لطيفة الزيات، بعنوان "المرأة في أدب نجيب محفوظ". وأيضًا: أهمية الشخصية، حيث تلعب الأم دورًا مهمًا فهي المحور الموضوعي الذي تدور حوله معظم الروايات، وتتعدد صورها على نحو يشير إلى اتساع الحياة الإنسانية التي تمثلها عند الكاتب. ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية.

وقد ركزت الدراسة على الروايات التي تخدم هدف البحث، هي: **(كفاح طيبة)**، و**(بداية ونهاية)**، و**(بين القصرين)**، و**(الطريق)**، و**(عصر الحب)**، وذلك لأسباب عدة، هي: **أولاً**، أن كل رواية تمثل مرحلة إبداعية معينة عند الكاتب، وتبرزها، وتبلغ مستوى عاليًا من تقنيات الفن الروائي توازى نمو الوعي الثقافي في تلك الفترة. وثانيا، عمق التبصر بالشخصية الروائية، حيث نسج الكاتب، بعناية شديدة، الشخصيات التي تعالجها الدراسة، والحبكات القصصية التي تتحرك ضمنها. وثالثا، اعتماد هذه الروايات في شخصياتها على الأم المحورية التي كانت من

التقنيات الفنية التي أكدت الخطاب الروائي للكاتب. فهي تمثل عنصرًا حاملا للدلالة؛ لأنها تعتبر من النماذج الأدبية الروائية التي تعكس حقائق وضمير واقع إنساني ساخن متباين الأشكال والزوايا نفسيا، وفكريًا، واجتماعيًا، وتاريخيًا.

وتهدف الدراسة إلى استكناه البنية التحتية التي تتحكم في الأبنية الخارجية. فتجعل من النصوص الجزئية التي شكلت شخصية الأم نصًا واحدًا، ينطوي على نظام تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصرها التكوينية تتخلل النصوص جميعًا، إلى درجة تجعل منها شخصية واحدة كلية تتسم بنوع من الانتظام الذاتي لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستوياتها داخل النصوص الجزئية.

وأشير هنا إلى إفادتي العلمية من الدراسة التي نشرها الدكتور جابر عصفور. (نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية) حيث كانت الدعامة الأساسية التي بُني عليها البحث، والمفتاح الرئيسي للوصول إلى عالم نجيب محفوظ الروائي،

وقد آثرت الاعتماد على المنهج الجمالي، وذلك من خلال:

١. الاهتمام بالانطباعية والحساسية قبل التركيز على المنهج الحاضر في الذهن أو الأحكام المسبقة؛ إذ لا يكتفي البحث بأن يحلل الأبعاد الفنية للشخصيات، بما يوحي به النص نفسه، أو يشير إليه صراحة.

٢. الاستيعاب المعرفي الكامل للنص: من عناصره المكونة لبنائه الداخلي. وأسلوب القص، والتركيز على القول الذي يحمله العمل، وموقع الكاتب، وموقفه، وما يحمل من رؤى فكرية، وتوجهات أيديولوجية، وكيف يتجلى ذلك عبر مسار العمل الروائي. مع التركيز الخاص على الأبعاد الفنية لشخصية الأم.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد، وخمسة فصول:

الفصل الأول: كفاح طيبة، **والفصل الثاني**: بداية ونهاية، **والفصل الثالث**: بين القصرين، **والفصل الرابع**: الطريق، **والفصل الخامس**: عصر الحب.

وتم تقسيم كل فصل أجزاء، وهي: الزمن، والأحداث، والسرد، ومنظور القص، والمكان، والبعد الجسدي، والبعد المعنوي، والمستوى الأخلاقي، والعلاقة بين البعد الجسدي والبعدين المعنوي والأخلاقي، والحوار. وقد تم تحليلها في كل فصل على النحو الآتي:

أولا: العناصر الثابتة، والعلاقات الداخلية لشخصية الأم:

أ ـ الزمن: يسير الزمن في خطوات فنية منتظمة في الروايات الخمس، فقد ارتبط بإجراءات إبداعية لتأكيد أهمية الشخصية الروائية منها:

١ـ أن "الأم" جزء لا يتجزأ من "الزمن الخارجي" أي الزمن الذي كتبت فيه الرواية.

٢ـ التحام الشخصية الروائية ـ موضوع الدراسة ـ وتفاعلها مع الزمن الفني "زمن الأحداث".

٣ـ الزمن الكوني وعلاقة شخصية الأم به: وإذا كان "الزمن الكوني" هو الزمن السردي المنصرف إلى تكون العالم وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء، فهي إيقاع الزمن الكوني الذي يتميز بالتكرار واللانهائية، حيث تمثل الخصب الذي يرمز إلى أبدية الحياة وتجددها، بما تمثله من الديمومة والاستمرارية، والتفاؤل بالمستقبل.

٤ـ الزمن الفلسفي وعلاقته بالأم: إذا كان الزمن الفلسفي عند الكاتب يتضح حين يتضاد مع الأزل حيث "هو كل ما يمضى بالتعارض مع كل ما تبقى". إذن السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن بينما الزمن يوجد فيها.

ب ـ الأحداث: انتهت الدراسة إلى غلبة مجموعة من الظواهر الفنية المتشابهة مثل:

١. الترابط بين الأبعاد الفنية للأم، والأحداث التي تدور حولها الرواية.
٢. المقارنة بين علاقة الأم بالأحداث والشخصيات الأخرى بها.
٣. دور الأم في تكوين الحبكة الروائية.
٤. دلالات علاقة الأم بالأحداث.

ج ـ المكان: كشفت الدراسة عن هيمنة مجموعة من الظواهر الفنية المتشابهة، في علاقة المكان بالشخصية، يمكن حصرها في الآتي:

يتبع الكاتب مجموعة من الخطوات الفنية، عند تقديم البيئة المكانية للأم، بإعطاء نبذة عن المكان أولا، ثم يبدأ بالدخول في عالم الشخصية ثانيًا من خلال نظرة موضوعية يحددها الكاتب مسبقًا. ويكتفي بالخطوط العريضة الموحية، والملامح العامة للمكان، من خلال تقنية فنية محددة هي الوصف. وقد أثبتت الدراسة وجود تفاعلات بين البعد المكاني والزماني والشخصية.

د ـ البعد الجسدي: أوضحت الدراسة غلبة مجموعة من الظواهر الفنية المتشابهة، التي يسير عليها البعد الجسدي، في الروايات المطروحة للدراسة منها: اتباع الكاتب مجموعة من الخطوات الفنية المحددة، في كل رواية كالآتي: يظهر البعد الجسدي، في الصفحات الأولى من كل رواية، ويختار الكاتب بعض الملامح الجسدية من الأم مرتبة حسب أهميتها من وجهة نظره الفكرية، ويلحق بهذه الملامح بعض الصفات. وقد أثبتت الدراسة وجود علاقة بين البعد الجسدي للأم والبعد الجسدي للشخصيات الأخرى.

هـ ـ البعد المعنوي: كشفت الدراسة عن هيمنة بعض الظواهر الفنية المتشابهة التي بني عليها البعد المعنوي، في الروايات الآنفة الذكر، منها: ظهور بعدين معنويين متناقضين. وانتصار أحدهما على الآخر. ولتفسير ذلك، لابد من ربط البعد المعنوي للأم بالمضمون الفكري للرواية. وقد أثبتت الدراسة وجود علاقة بين البعد المعنوي للأم، والبعد المعنوي للشخصيات الأخرى، الذي يقع كالآتي:

أ – البعد المعنوي للأم، يتناقض مع البعد المعنوي للأب.

ب– العلاقة بين البعد المعنوي للأم والبعد المعنوي للأبناء، تقوم على ثلاث دعائم:

١– التشابه ٢– التوجيه ٣– التأثير

و ـ البعد الأخلاقي: أوضحت الدراسة تكرار مجموعة من الظواهر الأخلاقية المرتبطة بطريقة الكاتب في رسم شخصية الأم، تمضي على النحو الآتي:

١. ينتهج الكاتب ثلاث خطوات في كل رواية، كل خطوة سابقة تمهد لخطوة لاحقة من مرحلة السلوك والفكر والعقيدة. وهذه الظواهر الثلاث المتجاوبة في علاقتها بالشخصية، تؤكد أهمية الأم من ناحية وتفسر دلالات الخطاب الروائي من ناحية أخرى.
٢. كشفت الدراسة عن وجود مسافة بين البعد الأخلاقي للأم والبعد الأخلاقي للأب، فالعلاقة بين كل منهما تصل إلى حد التناقض.
٣. العلاقة بين البعد الأخلاقي للأم والبعد الأخلاقي للأبناء تقع في أربع دعائم:

أ– الوراثة ب– المسافة ج–الصلة د– التأثير

ز ـ العلاقة بين البعد الجسدي، و البعدين المعنوي والأخلاقي: تبدى من تحليل الخطاب الروائي أن الأبعاد الثلاثة للشخصية ليست منفصلة، بل متداخلة ومؤثرة في بعضها بعضا، الأمر الذي يدعم أهمية الشخصية الروائية التي ترتكن إلى دعائم فنية يحددها الكاتب مسبقًا ويمكن أن يؤدي إلى الإفادة منها في اكتشاف الدلالات الفلسفية والموضوعية.

ح ـ الحـــوار: انـتهى التحلـيل إلى غـلبة مجموعة من الظواهر الفنية المتشابهة، التي تركز عـلى المقارنـة بـين حـوار "الأم" وحـوار شخصـية تكون متساوية معها في المكانة، ولكن نقيضها في المضمون. لإبـراز الخصـائص الجمالـية (الأسـلوبية) للغـة الحـوار: إيقـاع الجملة، بناء الجملة، و ضروب المغايرة في التركيب النحوي.

ثانيا: العناصر المتغيرة:

انـتهى التحلـيل إلى غلبة مجموعة من الظواهر الفنية لاستكشاف المسارات المتعددة والسمات الفنية للشخصية الروائية، التي تتمثل في العناصر الفنية التي شكلت النسيج الروائي للأم كالآتي:

الـزمـن: سيادة الظواهـر الفنـية المتشـابهة، الـتي تحمل أفكارًا منتظمة، ومضامين ثابتة لا تنفي وجود اختلافات ترجع إلى الهياكل الخارجية وأسلوب التناول الفني؛ ففي المرحلة التاريخية يُعـيد الكاتـب شخصـية تاريخية من الفناء والعدم للحياة مرة أخرى. وفي المرحلة الاجتماعية اختار الكاتـب مـرحلة الحـرب العالمـية الأولى والثانـية؛ لـتكون مسرح الأحداث. أما في رواية "الطريق"، فالشخصـية منفصلة عن الموقف السياسي. وفي المرحلة الرمزية في عصر الحب يؤثر الفساد السياسي على الشخصية بطريقة مباشرة، ولكن تنتقل من الخاص إلى العام، حيث تصبح قضية عامة.

وارتبطـت بالظواهـر السـابقة ظاهرة أخرى: ففي الرواية التاريخية غلب الحديث عن "الأم" بلغـة الماضـي أمـا الـرواية الاجتماعـية فتزامن الماضي مع الحاضر وفي مرحلة الصراع الدرامي أصبح الـزمن فـيها بعـد أن كانـت فيه فغلب عليها الحديث بلغة الحاضر أما في مرحلة الرمز الميتافيزيقي فهي تمثل التاريخ الإنساني، فغلب عليها الحديث بلغة الماضي، الحاضر، المستقبل.

خصائص البناء الفني:

١. **الـزمن**: في روايـة "كفاح طيبة"، و"بداية ونهاية" يسير الزمن التقليدي في خط متصاعد؛ بمعـنى أن زمـن القـص يتسـاوى مـع زمـن الحكـي. فـلا يتقدم أحد الزمنين على الآخر. وفي "بين القصـرين" يـتجه الـزمن إلى بدايات "الحداثة"، حيث تظل شخصية الأم متفاعلة مع الزمن، ولكن في خـط مـتقطع ومـتعرج. وفي روايـة "الطـريق" يتجـلى "تيار الحداثة" فالزمن هنا متكسر ومتعرج، ويتخَرر من خطيته، وعليه فالأحداث لا تتوالى وفق تاريخية واضحة حيث تحتاج إلى إعادة ترتيب مـرة أخـرى مـن قبل القارئ؛ فزمن الحكي للشخصية لا يتساوى مع زمن القص حيث يتقدم الأول بهـا عـن الثاني. وفي رواية "عصر الحب" تعبر الشخصية الروائية عن الزمن الأسطوري؛ أي الزمن الدائـري، حيـث يـدور الـزمن في السـرد بظهور الست عين، أي أن هناك حاضرًا زمنيا يفصل بين زمن الحكاية للأم وزمن السرد، حيث يتقدم الأول على الثاني.

٢. **الأحداث**: انتهى التحليل إلى غلبة مجموعة من الظواهر الفنية المختلفة التي تتمثل في:

أ – الأحـداث الخارجـية: في مـرحلة كفـاح طيـبة كانـت الأحـداث التي تتفاعل معها الأم تاريخـية، وفي مرحلة بداية ونهاية وبين القصرين كانت الأحداث "اجتماعية"، وفي مرحلة الطريق كانت الأحداث قَدَرية فلسفية، وفي مرحلة "عصر الحب" كانت "أسطورية" تتناول الكون بأكمله.

ب – الأحـداث الداخلـية: في المـرحلة التاريخـية تنـبع الأحداث من خارج الشخصية. وفي المـرحلة الاجتماعـية بدايـة ونهايـة تنبع أيضًا من خارج الشخصية. وفي بين القصرين يبدأ الاهتمام بوقـع الحـدث الخارجي على العالم الداخلي للشخصية. وفي مرحلة الصراع الدرامي تنبع الأحداث مـن العـالم الداخلـي للشخصـية مـع إهمال الأحداث الخارجية. أما في مرحلة الرمز الميتافيزيقي في روايـة عصـر الحـب فـالأحداث تنـبع مـن داخـل "الأم" لأن "الأزمـة" تدور حول التعديل والتثوير وإصلاح أهـل الحارة. كما يتجلى ذلك في خصائص البناء الفني حيث تنقسم في علاقتها بالأحداث قسمين: الأم الأساسية، شخصية متطورة. والأم الهامشية، شخصية هامشية ومسطحة.

٣. السرد ومنظور القص: كشفت الدراسة عن هيمنة ظاهرة فنية هي اختلاف السرد ومنظور القص عبر مراحل التطور الروائي؛ ففي المرحلة التاريخية استخدم الكاتب تقنية الراوي العليم بكل شيء وعلى مستوى السرد كان الإيقاع الزمني بطيئًا نسبيًا حيث يبدأ بالاستراحة بسبب لجوئه إلى الوصف. وفي رواية بداية ونهاية يسلك الكاتب المسلك نفسه. وفي بين القصرين فإن الكاتب هو الراوي العليم بكل شيء حيث تسقط المسافة بينه وبين الشخصية موضوع الدراسة والإيقاع الزمني أسرع من الروايتين السابقتين حيث لجأ الكاتب إلى تقنية الإيجاز وربما يرجع ذلك إلى لجوئه إلى تقنية السرد الوصفي. وفي مرحلة الصراع الدرامي استخدم تقنية "الراوي / الشاهد" فهو حاضر لكن لا يتدخل إذ يروي عن مسافة بينه وبين المروي عنه، وعلى مستوى الإيقاع الزمني استخدم الكاتب تقنية "المشهد" الذي يميل إلى البطء نسبيا، حيث يختلط الوصف بالسرد. وفي مرحلة الرمز الميتافيزيقي فالكاتب هو الذي يروى ولكنه يسقط المسافة بينه وبين الشخصية؛ لأن الرواية تأتى نقلا عن آخرين، مستخدمًا تقنية "قال الراوي" على طريقة السير الشعبية. أما على مستوى الإيقاع الزمني، فقد استخدم الكاتب تقنية "الاستراحة" للجوئه إلى الوصف تارة أخرى.

٤. المكان: أوضحت الدراسة غلبة مجموعة من الظواهر الفنية المختلفة التي تتمثل في:

الهياكل الخارجية أي البيئة المادية التي تحيا بداخلها الأم، وطريقة التناول الفني الذي يتمثل في مدى العلاقة بين المكان والشخصية. ونتج عن الظاهرتين السابقتين ظواهر أخرى: ففي المرحلة التاريخية تتخذ البيئة في علاقتها بالأم مدلولاً أقرب إلى "المدلول التاريخي". وفي المرحلة الاجتماعية تتخذ مدلولا "فلسفيًا"، وفي مرحلة الرمز الميتافيزيقي تتخذ مدلولا "أسطوريًا".

أ–الدلالة الموضوعية: انتهى البحث إلى وجود اتجاهات فنية محددة كانت تأكيدًا لوجود ظواهر فكرية موضوعية للشخصية التي تتجلى من خلال بناء فني شامل.

الموضوع الأساسي الذي تتحرك فيه الأم في الروايات كلها هي " الحياة " كما اتضح ذلك من ثنايا الفصول وكما تدعمها بعض النتائج الفنية التي توصل إليها البحث، والتي يمكن من خلالها إعادة البناء الفكري لطلقات الكاتب الخاصة، باعتباره ينظر إليها على أنها: كائن حي، يجمع المتناقضات كلها في لحظة "زمنية" واحدة، فالبعد الجسدي يتناقض مع البعد المعنوي والأخلاقي فالجوهر عكس المظهر كما تستطيع الأم أن تتعايش مع تناقضات الزوج والأبناء والجيران والأمهات الهامشيات، وهي تستوعب كل أنواع الضعف البشري دون أن يمس هذا الاستيعاب تكامل شخصيتها؛ لأن المرجع في هذا التكامل هو سلوكها لا سلوك الآخرين، فالكاتب يعمل في ذات الوقت في إطار الفلسفة المثالية التي تفترض وحدة الوجود باعتبارها امتدادًا للحقيقة الكلية، وتفترض بالآتي أن الحق والباطل والخير والشر والرذيلة والفضيلة وجهان للعملة نفسها، حيث تستطيع الأم تقبل كل حقائق الحياة مهما بلغت من تناقض، لأنها كواهبة للحياة، وحامية لهذه الحياة ومسئولة عن الحياة تخلق وتبني، ولذلك فمطلقاتها تختلف عن مطلقات الأبناء، حيث تتسع للأرض كما للسماء، وللواقع والمثال وللطين والأسطورة، وفي هذا الإطار الواسع يتدرج لله والأبناء والزوج، والجيران، فلا أبيض ولا أسود حيث تتصالح النقائض وتصبح واحدة.

وبالنسبة إلى الأحداث، نجد وجهة نظر الكاتب تسير في خط فني واضح، حيث تقترب الأم من الشخصيات والأحداث المهمة، وتبتعد عن الشخصيات والأحداث الهامشية وتبتعد عن كل ما يؤدى دورًا هامشيًا في المجتمع. واقترابها من الحبكة الدرامية، مثل الحياة التي ليست لهوًا وعبثًا، وإنما خطوات جادة في حياة الإنسان التي تقوم على الصراع. كما يتضح ذلك من خلال علاقتها بالمكان، "فالفعل والتفاعل والتكيف والمرونة"، سمة من سمات الحياة.

ويؤكد ذلك البعد المعنوي فالأم في كل رواية تحمل بداخلها بذور المأساة على اختلافها حيث يقدم لنا الكاتب الحياة بشكلها الواقعي وليس المثالي أو الخيالي فكانت تعبيرًا صادقًا عنها.

يتجلى ذلك في البعد الجسدي، فعامل الوراثة جزء أساسي من الحياة. ومعظم الأمهات يظهرن في بداية الرواية ونهايتها كما يظهرن في الحياة، فهي رحلة بدايتها الميلاد ونهايتها الموت. وتحتل الأم معظم المساحة الروائية من خلال وجودها في البداية. والنهاية، والمنتصف حيث الحبكة، وعلى ذلك فهي تتصف بالشمولية، والشمول من أهم صفات الحياة. أما اختلاف شكل الشخصية خلال التطور الروائي فيرجع إلى محاولة الكاتب الإمساك بنعمة الحياة. التي تتميز بالتغير والحركة، ففي كل مرحلة كانت تقدم لنا حقيقة من حقائق الوجود تعبيرًا عن الحقيقة الواحدة المتعددة الجوانب، فهي تقدم لنا كل ما هو باق وجوهري وأساسي وثابت.

ب – دلالات الحضور، ودلالات الغياب:

تظهر عندما يقارن الكاتب بين وجود أمينة وغيابها في رواية "بين القصرين"، وحياة ياسين التي تسير في خطى غير منتظمة، بداية من أفكاره، ومبادئه وسلوكياته حتى في الحب والزواج. ولهذا فقد صور الكاتب حياته بأنها فشل يعقبه فشل. ولم ينجح إلا مع زنوبة العوادة وهي نسخة مكررة من الأم هنية . أما حياة " فهمي" فهي تسير في خطى ثابتة، بداية من الأفكار والمبادئ والسلوكيات والحب والدراسة حتى التحاقه بالجامعة. بينما ياسين لم يظفر بالابتدائية.

ج – الدلالة الفلسفية:

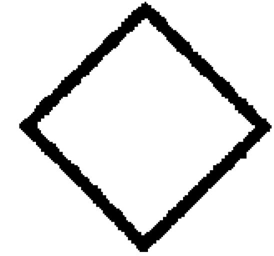
كشفت الدراسة عن أن "نجيب محفوظ" كان له تصور ذهني مسبق يتصل بشخصية الأم قائم على مجموعة فرضيات تقرر منطق الأمومة، وتعبر عن جوهر المرأة، التي تتميز بالأصالة في القدرة الهائلة على التكيف والتجاوز، والحب والعطاء، وعلى تقبل الآخرين على ما هم عليه، لا على ما ينبغي أن يكونوا، وبولاء لا حدود له لأسرتها ولدينها ومبادئها، ولكل من تحب، وبالحاسة العملية التي تتيح لها المصالحة بين الواقع والمثال، واستيعاب كافة متناقضات الحياة، دون أن يترتب على ذلك أي اختلال في شخصيتها التي تتميز بالتكامل، فأقوالها تتماشى مع أفعالها، وعلنها مع سرها، ومظهرها مع مخبرها، تكاملا يعز على الكثيرين ممن حولها، سواء كانوا رجالا أو نساء؛ مما يؤهلها أن تهب الحياة لمن حولها، بقدرتها الهائلة على الخلق والبناء والامتداد والتجدد والتوصل إلى معنى الحياة في الحب والزواج والإنجاب.

وفي ظل تصور فلسفي، كهذا، تحدث عملية "تبادل مواقع"، حيث تكتسب بعض النساء لقب "الأم"، حتى وإن لم تكن كذلك، كما في أعمال أخرى للكاتب، مثل "إحسان شحاتة" في "القاهرة الجديدة"، و"زهرة" في "ميرامار"، ويسقط اللقب عن بعضهن حتى وإن كن أمهات بالفعل مثل "هنية" في بين القصرين، و"نبوية عليش" في اللص والكلاب، حيث لا تملك كلتاهما صفات الأصالة، من وجهة نظر الكاتب الفلسفية.

الهوامش :

(*) رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة / زينب حسين محمد يوسف، إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة القاهرة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور جابر عصفور، والأستاذ الدكتور سامي سليمان أحمد. وقد نوقشت الرسالة في ٢٤ يونيه ٢٠٠٦ .





بناء الرواية

دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ

تأليف : سيزا قاسم / عرض : ماجد مصطفى

سيزا قاسم دراز: الناقدة الكبيرة، صاحبة الإسهام البارز في مجال النقد البنائي، والأستاذة الجامعية التي درّست الأدب في الجامعة الأمريكية وفي جامعة القاهرة. وهي مستشار تحرير مجلة **"فصول"**، ومجلة **"ألف"** التي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وقد نشرت سيزا قاسم العديد من المقالات والدراسات والكتب حول الأدب العربي والمقارن، ومن أحدث مؤلفاتها كتاب **"القارئ والنص"** الذي نشر عام ٢٠٠٢. ولعل القراء والباحثين في العالم العربي يذكرون جيدًا كتاب **"أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا"** الذي أصدرته بالاشتراك مع نصر حامد أبو زيد سنة ١٩٨٦.

ودراستها الرائدة **"بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"** هي في الأصل البحث الذي نالت به سيزا قاسم درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة بإشراف سهير القلماوي، ثم صدر في كتاب سنة ١٩٧٨، وهو تاريخ مبكر نسبيا يجعله بحثا طليعيا في تطبيق المنهج البنيوي. ونظرًا لأهمية هذه الدراسة في حقل الدراسات النقدية فقد أعيد نشرها في طبعة شعبية ضمن إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠٤. ونحن هنا نتوقف عند ملامح هذه الدراسة التي تتمتع بميزتين نادرتين هما: الأصالة، والجدّة. كما أنها تؤكد من ناحية أخرى على أن النقد التطبيقي هو في حقيقته عمل فكري إبداعي وليس مجرد ترديد لإحدى المقولات النظرية دون تفاعل حقيقي مع النص المدروس ودون استيعاب لأبعاد النظرية الأدبية أو إدراك للمفاهيم الأساسية التي ترتكز عليها النظرية.

وفي دراستها لثلاثية نجيب محفوظ تحرص سيزا قاسم على توضيح بعض المفاهيم التي تنطلق منها الدراسة؛ فـ"البحث عن البناء هو محور الدراسات البنائية، والبناء هو مجموع العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني المختلفة. وبالرغم من تفرُّد كل عمل فني فإن هناك قوانين تخضع لها هذه العلاقات قد تجمع بين أكثر من عمل أو تحدد الملامح المشتركة بين عدد من الأعمال الفنية. فالدراسة البنائية لا تنظر إلى العناصر المكوِّنة للعمل الفني كأجزاء مستقلة متجاورة بل تنظر إليها في علاقاتها المتكاملة المتشابكة. إذْ إن كل عنصر يتداخل في علاقات مع العناصر الأخرى ويترابط في نفس الوقت بالوحدة المتكاملة. ومهمة النقد البنائي هي استخلاص البنية

الخاصة لكل عمل فني أو مجموعة من الأعمال الفنية. ويفضِّل النقاد البنائيون تسمية نشاطهم "تحليلا" بدلا من "نقد" حيث إنهم يرون أن مهمتهم تحليلية... فقد توصَّل النقد البنائي إلى الاصطلاح على بعض خطوط عريضة لتحليل النصوص القصصية بتحليل بعض العناصر الأساسية مثل الزمان والمكان والمنظور.. ودراسة شبكة العلاقات الجزئية التي تظهر في داخل كل عنصر والعلاقات الكلية التي تربط هذه العناصر بعضها بالبعض. بالإضافة إلى كشف وظيفة كل عنصر من هذه العناصر".

وترى سيزا قاسم أن التحليل البنائي لا يتنافى مع النظرة التاريخية للفن فإن دراسة بنية عمل أدبي معيّن لا تعني جمود هذه البنية واستقلالها عمّا سبقها أو عمّا سيتبعها. كما ترى أن التحليل البنائي لا يقف عند استخلاص البنية فالبنية نفسها حاملة للدلالة، فلا يأخذ كل عنصر من العناصر دلالته إلاّ من علاقته بالعناصر الأخرى وهذا ما أسمته بـ"الوظائف". والدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المضمون الأدبي بل من البنية نفسها، حيث إن العمل الأدبي يتجاوز التعبير المباشر عن الواقع ويأخذ معناه من صياغته في أنواع أدبية تخضع لأبنية خاصة ولهذه الأبنية كثافة الرموز فيمكن استقراؤها كما تُستقرأ الرموز. فالدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المعنى الإشاري للكلمات التي يتكوّن منها العمل الأدبي بل من التركيب على المستويات المختلفة.

وقد اعتمدت المؤلفة في دراستها هذه على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette ، حيث إن جينيت رغم انتمائه إلى مدرسة النقد البنائي الفرنسية وتأكيده على ضرورة الالتزام بهذا المنهج يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الاعتبار مثل المنهج التفسيري (Herméneutique) والمنهج التاريخي. وقد لجأت أيضًا إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين وأهمُها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكي B. Uspenski خاصة في الفصل الثالث.

وقد لاحظت سيزا قاسم في البداية أن المقولات كثرت حول تأثُر نجيب محفوظ- خاصة في الثلاثية- بمدارس غربية ثلاث: المدرسة الواقعية الفرنسية متمثلة في بلزاك وفلوبير، والمدرسة الطبيعية متمثلة في زولا، ومدرسة الروائيين الإنجليز الإدوارديين مثل جلزورذي وبنيت.

ولكنها لاحظت أيضًا أن أقوال النقاد لم تتجاوز العموميات ولم يتناول أحد هذه النصوص بالتمحيص والدراسة النقدية المفصلة في إطار النقد المقارن. مع مقارنتها بالنصوص التي يُقال إنها متأثرة بها. فبما أن الثلاثية رواية واقعية فمن الطبيعي أن يتم مقارنتها بأعمال لبلزاك وفلوبير باعتبارهما صاحبَي الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية في أزهى صورها وأكملها. وقد اختارت المؤلفة رواية أوجيني جرانديه Eugenie Grandet لبلزاك التي يعتبرها النقاد جوهرة الكوميديا الإنسانية La Comédie Humaine ، ومدام بوفاري لفلوبير التي تُعتبر من أعظم تراث الأدب الفرنسي في بنائها الفني وتكاملها. ولّما كانت المدرسة الطبيعية هي إحدى روافد الواقعية فقد اختارت روايتَي المطرقة L'Assomoir والفريسة La Curée لزولا باعتبارهما خير أمثلة الرواية الطبيعية. ونظرًا لتصريح نجيب محفوظ نفسه في أحاديثه بأنه قرأ الروائي الإنجليزي جلزورذي Galsworthy فقد أضافت المؤلفة ثلاثية جلزورذي الفورسايت ساجا The Forsyte Saga إلى قائمة مقارناتها. وقد رجحت اختيار هذه الرواية بالذات من أعمال جلزورذي لأنها في قالب الثلاثية وهو قالب لم تعرفه الرواية العربية قبل محفوظ رغم انتشاره في الروايات الغربية. ومع التزامها الأول بأن تختار العمل الأكثر دلالة وتكاملاً في البناء الفني وأن يكون نمطًا قياسيًا يمثل اتجاهًا بعينه فقد استرشدت المؤلفة بقول نجيب محفوظ بأن أكثر مَنْ أحب هو مارسيل بروست في روايته الضخمة البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temp Perdu فأضافتها إلى قائمتها. كما اختارت رواية عوليس Ulysses لجيمس جويس، ومسز داللوي Mrs.

Dalloway لفرجينيا وولف ممثلين لرواية تيار الوعي لأثرها العميق في تطوير الأساليب الروائية فيما بعد الواقعية. ولذلك يجمع هذا البحث بين التحليل البنائي والنقد المقارن.

وعلى الرغم من العناية التي حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربي ومؤرخيه فإنها لم تُدرس من ناحية تحليل بنيتها أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية. لذا حاولت المؤلفة في هذا البحث أن تخطّ هيكلاً عامًا يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى.

واتخذت المؤلفة تعريف جان لوفيفر Maurice – Jean Le Febvre للقصّ منطلقًا لتقسيم بحثها فجاء كتابها في ثلاثة فصول طبقًا للوحدات الأساسية المذكورة في تعريف جان لوفيف والتي يقوم عليها بناء الرواية وهي: الزمان، والمكان، والمنظور.

في **الفصل الأول: بناء الزمان الروائي**، تناولت المؤلفة أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية واختلاف معالجته في المدارس الأدبية. ومورفولوجي الزمن أو الزمان من حيث عناصره المكوِّنة وترتيبها؛ فهناك الماضي والحاضر والمستقبل، ولما كان لا بدّ للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل. فافتتاحية الرواية من حيث خصائصُها الزمنية تتكون من عنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان. وقد خص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي فيبدأون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات ثم يعودون إلى الوراء ربما لسنوات طويلة؛ لإعطاء القارئ الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم الرواية الخاص. وفي ثلاثية نجيب محفوظ نجد أنه بينما تمتد افتتاحية بين القصرين إلى ١٠٤ صفحات (أي خُمس الرواية تقريبًا) وتنقسم إلى ١٥ فصلاً، فقد انكمشت افتتاحية قصر الشوق إلى ثلاثة فصول في ٥٤ صفحة، وجاءت افتتاحية السكرية في فصل واحد في ١٨ صفحة حيث أصبحت الشخصيات معروفة وماضي الجزء الثاني هو الجزء الأول، وهو نفسه يمثل ماضي الجزء الثالث. وشبيه بهذا حدث في ثلاثية جلزورذي حيث تشغل افتتاحية الجزء الأول ثلاثة فصول في ٤٦ صفحة، أما الجزء الثاني ففصول افتتاحيته الثلاثة تشغل ٢٦ صفحة، بينما لم تتجاوز افتتاحية الجزء الثالث ٢٠ صفحة وفي فصل واحد.

وقد لاحظ جيرار جينيت أن مارسيل بروست لا يكتفي بافتتاحية واحدة في روايته البحث عن الزمن الضائع حيث إن الافتتاحية الأولى تؤدي إلى ثانية والثانية إلى ثالثة، ولا يبدأ البحث عن الزمن الضائع مساره الانسيابي سوى بعد الافتتاحية السادسة. وقد بدأت بوادر هذه الظاهرة عند فلوبير في مدام بوفاري حيث يعرض فلوبير بعد عرضه لحياة البطلين شارل وإيما في شبابهما فصلاً يتناول فيه حياتهما الزوجية اليومية. ونجد هذا البناء نفسه في افتتاحية بين القصرين فبعد تقديم محفوظ ليوم في حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد يتناول حياة كل شخصية على حدة بما فيها من خصوصية ويدقق في طباعها وخلقها ومشاغلها فتنقسم افتتاحية بين القصرين إلى قسمين: افتتاحية أساسية (هي يوم في حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد من ص ٥ إلى ص ١٠٩) وافتتاحية فرعية (هي حياة الشخصيات من ص ١٠٩ إلى ص ١٨٧). وافتتاحية بين القصرين تختلف في بعض ظواهر بنيتها عن افتتاحية الرواية الواقعية؛ ذلك أن اختيار اليوم الواحد إطارًا للافتتاحية ونسج ماضي ربع قرن داخل هذا الإطار ظاهرة جديدة تشير إلى التأثُّر بكتّاب رواية تيار الوعي، هذا بالإضافة إلى اللجوء إلى ذاكرة الشخصية لعرض الاسترجاع. والزمن الذي يفصل بين الجزء الأول والثاني خمسة أعوام، وبين الثاني والثالث ثمانية أعوام، وهذا الزمن المنقضي يمثل ثغرات نصية تغطيها افتتاحيتا الجزءين الثاني والثالث.

ومن حيث الترتيب الزمني للأحداث يحرص نجيب محفوظ على تحديد المعالم الزمنية في نصه، فيقوم بناء الثلاثية على تقسيم زمني محدد ولا يخلو فصل من فصولها من إشارة إلى زمن

وقـوع الأحـداث. ويتمـيز بـناء الثلاثـية مـن حيـث الشكل الزمني بتحديد محكم، سواء في الأجزاء المختلفة أو في الثغرات الزمنية التي تفصل الأجزاء الثلاثة. أو في الفصول المختلفة إذْ نجد أنّ:

١- بين القصرين: من أكتوبر ١٩١٧ إلى إبريل ١٩١٩.

٢- قصر الشوق: من يوليو ١٩٢٤ إلى ٢٣ أغسطس ١٩٢٧.

٣- السكرية: من يناير ١٩٣٥ إلى صيف ١٩٤٤.

وتلاحـظ المؤلفة أن اختيار محفوظ لعناوين أجزاء الثلاثية له دلالة رمزية وهي وضع الثوابت مقـابل المـتغيرات، وتقوم الثلاثية على هذه المعادلة: فالمكان يمثل الثوابت والزمان يمثل المتغيرات. كمـا أن إيقاع الثلاثية إيقاع فلكي، فالنهار والليل وفصول السنة والمواسم ألصق بشخصيات الثلاثية مـن السـاعة والنتيجة. وهذا المفهوم الدائري للزمن تغيَّر مع تطور الحضارة الغربية إلى مفهوم خطي مـتطور. وتـرجّح المؤلفة أن محفوظ احتفظ ببعض ملامح النظرة الشعبية الأسطورية إلى الزمن في إطار الدائـرة الدائمـة الـتجدد الأبديـة وقـد أضـفى هـذا على عمله طابعًا متفائلاً حيث إنه يتنبأ بانتصار الحياة الدائم على الموت.

ولاحظـت المؤلفـة أيضًـا أن نجيـب محفوظ أدخل المادة الأسطورية في روايته بتجسيد جديد لشخصـية "الخضـر" في هيئة الشيخ متولي عبد الصمد الذي صاحب الأسرة شاهدًا أمينًا، مثله مثل الـزمن، لا بدايـة له ولا نهايـة: فسنّه غير معروفة إذْ يظهر في البداية شيخًا مسنًّا ولا يذكر نجيب محفـوظ وفاتـه رغـم أنه حريص على تتبع جميع شخصيات الرواية في مصيرهم ولكنه يترك الشيخ على قيد الحياة حيث إنه يرمز إلى الأبدية.

وفي **الفصـل الثاني: بناء المكان الروائي**، تعالج المؤلفة أهمية المكان في البناء الروائي، وتذكر أن تجسـيد المكان في الرواية يختلف عن تجسيد الزمن، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكـان فيرتـبط بالإدراك الحسي. والمكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشـغل الفراغ أو الحيّز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد.

وقـد حاولـت المؤلفـة أن تسـتخرج مـن نـص الثلاثـية المقاطع الوصفية (ما يقرب من أربعين مقطعًـا وصـفيًا) مـن سـياقها لـتدرس بـناءها وتشـكيلها، فـبدأت بمعالجة وصف المكان، ثم طبيعة الوصـف، ووظـيفة الوصـف، وعلاقـة الوصـف والسـرد. ثـم توقفت عند تقنية الوصف عند نجيب محفـوظ في الثلاثـية. وتلاحـظ أن المقـاطع الوصـفية عند محفوظ تتفق حينًا وتختلف حينًا آخر عن مقـاطع الوصـف عـند الواقعيين. وتصل إلى سمة هامة في الوصف عند نجيب محفوظ، وهي الابتعاد عـن الاستقصـاء حـتى في وصـف جـامع الحسين على أهميته بالنسبة إلى أمينة عند زيارتها له فلا يتجاوز وصف الجامع الأسطر القليلة:

> "لاح لهمـا عـن بعـد جانـب مـن المـنظر الخـارجي لجـامع الحسـين يتوسـطه شـباك عظـيم الـرقعة محلّـى بالـزخارف العربـية وتعلوه فوق سور السـطح شـرفات متراصة كأسنة الرماح... وراحت تلتهم المكان بأعين شيّقة مستطلعة جدرانه وسقفه وعمده ونجفه ومحاريبه" (بين القصرين ص: ١٩٢ /١٩٣).

فهـذا الوصـف يخلـو خلوًا تامًا من التفاصيل التي تعتمد على المصطلحات الفنية الدقيقة من أنـواع الزخارف وأجزاء الجامع ووصف المقصورة إلخ... وقد تأتي هذه الظاهرة من العجلة في حركة "الالـتهام" للأشياء في هذه الواقعة بالذات، غير أن محفوظ لم يقف عند أي وصف آخر من أوصاف المكـان وقفـة المستقصي مع أن اللغـة العربـية لا تخلـو مـن المصطلحات الفنية وخاصة بالنسبة إلى العمـارة الإسلامية. ومن هنا يأتي اختلاف نصوص محفوظ الوصفية عن مثيلاتها في الأدب الفرنسي

عـند بلزاك وفلوبير أو في الأدب الإنجليزي عند جلزورذي مثلاً فبالرغم من قصر المقاطع الوصفية في الفورسايت ساجا فإن كاتبها يلجأ إلى المصطلحات الفنية في الوصف.

ومـن قـراءة ثلاثـية محفوظ نجد الأشياء غائبة إلى حد بعيد، فالأماكن خالية من الأشياء عدا الأساسـيات. وتخـرج الثلاثـية عـلى كـل تقالـيد الواقعـيين في وصـف المـأكولات والمشروبات وصفاً تفصيليًا عـلى الـرغم مـن أنه وظّفها في الإشارة إلى البيئة أو الطبقة الاجتماعية أو الطباع الخاصة، فخـصَّ آل شـوكت بالديكـة الرومية، وكانت الشركسية من نصيب آل عفت وشوكت بل تشاجرت حرم شوكت مع خديجة عندما ادّعت معرفة بيت عبد الجواد الشركسية قبل أن تقدمها لهم زينب (قصـر الشـوق ص: ٣٤٠)، وإن كـان بيت السيد قد اشتهر بالدواجن والإوز المحشو، وكان الشاي والحلـوى مـن نصـيب الأسـتاذ الإنجلـيزي مشـاركًا فيها الجنود الإنجليز عندما عسكروا أمام بيت السيد.

وبذلـك يخـتلف وصـف نجيب محفوظ اختلافًا كبيرًا عن وصف الواقعيين وينفرد بخصائص تضفي على نص روايته سمات خاصة تأتي من تداخُل عنصري الزمان والمكان. فالوصف فيها يتميز بإيقاع خاص يعطيها طابعها المميّز، فهو لا يصف الأشياء الثابتة وإنما يصوّر الحياة أي الحركة.

وثلاثـية نجيـب محفـوظ لا تعـرف المسـاحة المترامـية الأطـراف، فالأحـياء في الثلاثية تفقد الـرحابة والاتسـاع وتتقلص إلى حيّز محدود لا يتجاوز البيت، فبين القصرين لا يتجاوز بيت السيد مـع إشـارات محـدودة للدكـاكين والمحالّ المجاورة. وقصر الشوق لا يتجاوز بيت ياسين والسكرية بيـت آل شـوكت وحلـوان هـي بيت عبد الرحيم باشا عيسى والعباسية هي قصر آل شداد. ويستمر انكمـاش المكان وانغلاقه في الثلاثية إلى أبعد من ذلك، إذْ إن الحركة داخل الأطر المكانية لا تتجاوز الغرفة الواحدة. فبناء بين القصرين المكاني نجده هكذا:

عدد الفصول	المكان
٤٠	في حجرات المنزل المختلفة
١٢	الدكان
٨	الطريق
٣	بيت زبيدة
٣	بيت أم أمينة بالخرنفش
٣	بيت السكرية
١	بيت محمد رضوان
١	الجامع

واسـتجدّت في الجـزءين الـثاني والثالـث أمـاكن جديـدة مصاحبة ظهور شخصيات جديدة: فأضـافت قصـر الشـوق: (العوامـة- قصـر آل شـداد- زيـارة الأهـرام- بيـت الدعـارة). وأضـافت السـكرية: (بيـت عـبد الرحـيم باشـا عيسـى بحلـوان- مجلـة الفكـر- مجلة الإنسان الجديد- بيت الأسـتاذ فوسـتر بالمعـادي- الجامعـة- الجامعـة الأمريكـية- قسـم الشـرطة). وبذلك جاء بناء الرواية سلسـلة من الوحدات المكانية المتجاورة الثابتة كلها. وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يوظّف المكان في الثلاثـية ليمـثل "الثابت" في مقابل الزمن الذي مثّل "المتغيّر"، وقد يكون في هذا التوظيف للمكان بعـض الـنفي للتفسير الذي ربط بين أسماء أجزاء الثلاثية والأجيال الثلاثة المتعاقبة، إذْ إنه خلخل الـتطابق بين الأماكن المختلفة والأجيال المتعاقبة، وذلك بعزله المكان عن تأثير الزمن، والاحتفاظ به

ثابتًا سرمديًا، لا يصاحب الإنسان فيما طرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة. فعندما رصد مظاهر التدهور والانحلال التي طرأت على البيت القديم لم تكن معالم مكانية بل تبدّت مظاهر الانحلال على نظام الحياة في البيت وعلى سكانه:

"اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور.
انفرط نظامه وتقوّض مجلسه وكان النظام والمجلس روحه الأصيل"
(السكرية ص: ٢٣٢).

وفي **الفصل الثالث: بناء المنظور الروائي**، تعالج المؤلفة في البداية "الخلفية النظرية" وتخبرنا أنها اعتمدت في هذا الفصل على أوسبنسكي في كتابه "نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونوعيات الشكل الفني". ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكون منها العالم التخييلي فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارنًا بشخصيات الرواية.

ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصية ثلاثة أقسام طبقًا لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون J. Pouillon:

١- الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية).
٢- الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية).
٣- الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية).

وأطلق جان بويون تسميته "الرؤية من الوراء" على العلاقة الأولى، و"الرؤية مع" على العلاقة الثانية، و"الرؤية من الخارج" على العلاقة الثالثة.

فالمنظور الأول أو "الرؤية من الوراء" يتمثل في القص التقليدي الكلاسي ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء Omniescient Narrator المحيط علمًا بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته. ويمثّل بلزاك هذا الاتجاه أحسن تمثيل في الرواية الواقعية. أما المنظور الثاني أو "الرؤية مع" فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تُقدَّم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات، وتعتبر رواية "السفراء" لهنري جيمس مثالاً نموذجيًا لهذا النوع من القص. أما المنظور الثالث أو "الرؤية من الخارج" فالراوي لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يَخبَره بحواسه أي ما يمكن أن يُرَى ويُسمَع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية، وقد عُرف إرنست همنجواي بهذا الأسلوب في عدد من قصصه القصيرة. وبينما يميز القص "من الوراء" القص الكلاسي فإن القص الحديث يتميز بالمنظور "مع"، أما منظور "الرؤية من الخارج" فإنه لم يأت إلاّ من باب التجريب أو في بناء مشترك مع المنظورين السابقين.

ويقسم أوسبنسكي مستويات المنظور إلى أربعة:

أ - المنظور الأيديولوجي.
ب- المنظور النفسي.
ج- المنظور على مستوى الزمان والمكان.
د - المنظور على المستوى التعبيري.

وقراءة الثلاثية تظهر بلا شك عملاً متعدد الأصوات. وأوضح السمات التي تُظهر هذا التعدد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الأيديولوجي. ويقول الناقد الروسي ميخائيل باختين عن دستوفيسكي إنه لم يكن يفكر بالأفكار، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ومنظورها ووعيها وأصواتها. وتقول سيزا قاسم إننا نستطيع أن نطبّق هذه المقولة على نجيب محفوظ في الثلاثية، فإنه يعرض موقف أفراد الأسرة تجاه الثورة- ثورة

١٩١٩- بمهارة فائقة أمكنها التعبير عن مختلف الشخصيات من منطلق منظورها الخاص على قدم المساواة وهو لا يفاضل بينها. ولا شك أن "بوليفونية" الثلاثية وحِرفية نجيب محفوظ هي التي مكّنته من التزام التعبير من خلال شخصياته. ومن السمات التي تُرسِّخ "بوليفونية" الثلاثية أن المؤلف لم يتحيّز لمنظومة قيم أي من الشخصيات- سواء الإيجابية منها أو السلبية- في بناء عالم موحّد الروح أو عالم يتطور في اتجاه حتمي يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها في ظل منظومات قيمها الخاصة.

وإذا كان تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ قد ظهر واضحًا في الثلاثية على المستوى الأخلاقي والاجتماعي بشكل محايد واضح ساوى بين مختلف القيم على هذين المستويين، فإنه لم يحقق نفس الدرجة من الحيدة الفكرية والسياسية. فظهر تعاطفه الفكري مع كمال الباحث عن الحقيقة، كما ظهر تعاطفه مع أحمد الشيوعي في مقابل عبد المنعم الأخ المسلم، بأنْ أظهر أحمد في صورة إنسانية جذابة، فجاءت صورته وهو يحب علوية صبري مبرّأة من الطمع والتطلع الاجتماعي، وعندما خذلته محبوبته استجاب لحب إنساني نشأ عن تفاعله مع سوسن حماد، بينما قدّم عبد المنعم في دوافعه الشهوانية للزواج من نعيمة أولاً ثم كريمة (بعد وفاة زوجته الأولى مباشرة) خالية من أي لمحة إنسانية أو تفاعل بشري. غير أنه حرص على ألا يحكم على أيّ منهما حكمًا أخلاقيًا أو يخضعه لمنظومة قيم خارجية ترجّح أو تفضل أيهما على الآخر... غير أن هذا التعاطف الإنساني الشخصي مع بعض الشخصيات في الثلاثية لم يخرج محفوظ عن البوليفونية في معالجة المنظور الأيديولوجي العام في الرواية على مدى أجزائها الثلاثة.

وعلى المستوى النفسي فإن الأحداث والشخصيات يمكن أن تُقدَّم من منظور ذاتي (أي من خلال إدراك إحدى الشخصيات المشتركة في الحدث) أو من منظور موضوعي (أي من منظور الراوي). وإذا كان تطوُّر القص قد اتجه بشكل مطرد نحو المنظور الذاتي فإن نجيب محفوظ في الثلاثية يحذو حذو الروائيين المحدثين في معالجة المنظور النفسي.

أما المنظور على مستوى الزمان والمكان فإن محفوظ تأكيدًا لحصر المنظور في إطار حضور الشخصية ينحو إلى استخدام الفعل المضارع في جملة الصلة خاصة في المشاهد. بالإضافة إلى ميله الواضح إلى استخدام الحال في صيغة جملة في المضارع أيضًا خاصة عندما تكون مصاحبة للحوار.

وإذا كان المنظور الأيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، وإذا كان المنظور النفسي هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي، فإن المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية عن نفسها من خلاله، ونص الثلاثية يتميز في المستوى التعبيري بالأساليب التي تقترب من الشخصية اقترابًا حميمًا يجعل منها وسائل تعبيرية مباشرة. وقد وصل نجيب محفوظ إلى درجة عُرفت في النقد الأدبي بتيار الوعي في مشهد فريد من الثلاثية وهو مشهد وفاة فهمي، إذْ يتداخل في هذا المشهد العالم الخارجي والعالم الداخلي ويتحطم مستوى الكلام ويفقد منطقيته ويسقط الشاب في نهاية المشهد.

وتخرج المؤلفة من دراسة مستويات المنظور في الثلاثية بنتيجة مؤداها أن نجيب محفوظ قد تخطى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية وأن بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات، فقد استطاع نجيب محفوظ أن يوظّف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملاً ناضجًا مكتملاً متناسقًا، استفاد من تقنية المدرسة الواقعية الكلاسية ولكنه لم يقف عندها وإنما تجاوزها إلى أحدث مراحل الرواية الحديثة فيما استعمل من تقنيات وأساليب.

وهكذا استطاع نص نجيب محفوظ عند معالجته من خلال المنهج البنائي أن ينتج دلالات جديدة وأن يكشف عن أصالة لا شك فيها وأن يكون مادة بحثية خصبة كما كان- وكما سيظل دائمًا- نصًا سرديًا غنيًا وقادرًا على إنتاج الدلالات.

طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوف

تأليف: هالة فؤاد / عرض: طارق شلبي

(١)

عبر نحو مائتي صفحة من القطع الصغير عالجت الدكتورة هالة فؤاد — بقسم الفلسفة بآداب القاهرة — رواية "الطريق" لنجيب محفوظ، وقد توزعت هذه الصفحات على خمسة فصول يسبقها تقديم لرجاء بن سلامة من تونس، وتمهيد واستهلال، وتعقبها خاتمة.

وقد اتخذت الكاتبة من الأسطورة والتصوف منطلقا لقراءة رواية الطريق لنجيب محفوظ قراءة معنية بالكشف عن الرموز، وربط قطاعات من الرواية بجذور أسطورية أو صوفية.

ويتجاوز التوجه الذي اتخذته المؤلفة ما يسود في واقع النقد الروائي الآن من غلبة الاهتمام بالسرد وهو اهتمام يبدو شديد الحفاوة بما ينطوي عليه النص الروائي من بنى مجردة لا ينفذ الناقد إليها إلا بالإهابة بالرصد الواعي الدقيق للجانب الشكلي في الرواية.

تعيد قراءة الدكتورة هالة فؤاد الاعتبار إلى "مضمون" النص: دلالة شخصياته، وأنماط رموزه التي تلوح من تتابع أحداثه.

ولهذه القراءة صدى طيب — لا ريب — لدى مريدي الاتجاه الأسطوري في النقد، فليس خافيا أن ثمة إحساسا مطردا — يكاد يرقى إلى اليقين — بتجاوز الواقع النقدي هذا الاتجاه، وقد حصرت تطبيقاته نفسها في تحليل لنماذج من الشعر العربي القديم، فلا يكاد هذا المنهج يذكر إلا وترد إلى الذهن هذه التطبيقات مصحوبة بإحساس أنها "ماض" تجاوزه الواقع النقدي المعيش.

فإذا بالدكتورة هالة فؤاد تُقبل — مزودة بدراية عميقة عن أساطير ملهمة — على إحدى روايات نجيب محفوظ: الطريق؛ وهي "رواية محيرة ملغزة تنطوي على غواية فاتنة" — على حد تعبيرها— لتقدم قراءة تمضي عبر الفضاء التأويلي الاحتمالي.

ونظن أن هذا التوجه من المؤلفة قد يدعو — عمليا – إلى تجاوز الأحكام الجاهزة والمقولات المتكررة حول جدوى هذا المنهج النقدي أو ذاك؛ فنكف عن النظر إلى مناهج النقد نظرتنا إلى آلات ومخترعات يلغي الجديد منها القديم، ويبقى الشائع ذو الجاذبية في بؤرة الاهتمام. ليمضي القديم إلى ركن التجاهل والنسيان، وربما السخرية والاستهزاء!!

(٢)

وإذا كان لهذه القراءة وقعها الطيب لدى أصحاب المنهج الأسطوري في الدرس فنحسب أن لها وقعا موازيا لدى النقاد الآخذين بأدوات التحليل اللغوي؛ إذ تتأسس جهودهم في الأغلب الأعم على فكرة المستويات اللغوية؛ بدءا من المستوى الصوتي الذي يضم أدق وحدات النص وانتهاء بالمستوى التصويري الذي يمتد ويتركب عبر الصور الكلية واللوحات الممتدة، مرورا بالمستويات الصرفية والتركيبية والدلالية.

والمتأمل في التحليلات اللغوية للأعمال الأدبية يجد وفاءها برصد ظواهر هذه المستويات جميعها ماعدا الدلالة المعجمية في المستوى الدلالي؛ فيندر أن تجد اهتماما بظواهر هذا الجانب يوازي الاهتمام بسائر الظواهر الأخرى في النص.

والسبب في ذلك راجع إلى غلبة الجانب الشكلي على الاهتمام بهذه الظواهر؛ بما يجعل التماس دلالة لها أمرا محدودا بنطاق دلالة النص نفسها؛ وينهض المحللون اللغويون بالدرس اللغوي للنص — وإن كانوا نقادا — وقد سيطر على نفوسهم تخوف أن يقولوا في دلالة النص ما لم يقله، ويلتمسون بعدا دلاليا بعيدا عن النص نفسه.

تحررت الدكتورة هالة فؤاد من هذا التخوف، لم لا؟ وقد كان اهتمامها بالظاهرة اللغوية في النص منطلقا لدلالة ما خارج النص، قد تتسع وتتعقد لتكون أسطورة ما.

ولنر نموذجا دالا على طبيعة هذا التوجه؛ فقد استوقف المؤلفة هذا المشهد: "واغرورقت عيناه، وببصر مائع نظر إلى الجثمان، وهو يحمل من النعش إلى فوهة القبر، بدا في كفنه نحيلا كأن لا وزن له، شد ما هزلت يا أماه، وتوارت عن ناظريه فلم يعد يرى إلا ظلمة، **وسطعته** رائحة التراب ... ومن حوله احتشد الرجال".

فتعقب عليه قائلة: "ولعل الذات في هذه اللحظة ترى أعمق من اللازم، إذ تلامس العمق الموحش للأشياء والكائنات، ولذاتها، وتحدق فيه إلى درجة تقترب من حافة العمى، إنه هذا النمط من الوعي المائي (مجازيا) أو الوعي الضبابي الغائم الذي ينطوي على رؤية حادة الإشراق "**تسطع**" الوعي وتنتشر داخله، كما **السطيع**: الصبح لإضاءته وانتشاره، أو كما **يسطع** الأمر أي يتضح أو **تسطع** الرائحة: تفوح وتنتشر، أو لعلها لحظة اللائح أو البارقة المعرفية شديدة الوضوح والوطأة التي تتخلل الوعي، وتسري خفية في مسارب الحواس، فتغدو ذات مظهر وملامح ورائحة وصوت ومذاق لكنها سريعة الورود صادمة، سريعة الزوال لم تزل محملة بالغموض والالتباس وتضيف المؤلفة في الهامش نقلا عن القاشاني في: "لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام — معجم المصطلحات الصوفية" البارقة: لائح يرد من الجانب الأقدس. وينطفئ سريعا وهي من أوائل الكشف ومبادئه، أما الذوق فهو أول درجات شهود الحق.

فالتراب الذي "سطعت" رائحته أنف البطل فتح المجال رحبا أمام هذا التأويل الذي انطلق من الدلالة المعجمية للمفردة طموحا إلى ارتياد آفاق الرمز المشرب روحا صوفية.

مسلك المؤلفة في اهتمامها باللغة كما رصدت مقدمة رجاء بن سلامة يتمثل في أنها "تستنطق اللغة وتشتغل على الدوال في ترابطاتها العتيقة. فتدهشنا عندما تكتشف من جديد أن اللغة ليست مجرد أداة نقول بها بل هي لسان كاهنة تقول لنا".

(٣)

وقارئ كتاب الدكتورة هالة فؤاد يساوره شيء من الارتياب حول حقيقة ولائها؛ هل كان لنص نجيب محفوظ أم لخلفيتها الواسعة ودرايتها العميقة بالأساطير؟!

ذلك أن منطلق المؤلفة من النص — وهو يمثل مقدمة الرصد والدرس — قد يبدو شديد الضعف والوهن مقارنة بعمق النتائج وخطورتها، وتحاول الدكتورة .هالة فؤاد أن تتواضع، فتضحي بأفكارها ورموزها وقضاياها لتهبها طواعية لنص نجيب محفوظ لتقول للقارئ إن هذا النص يومئ إليه، ويدل عليه.

والصلة بين ما يرد في رواية الطريق لنجيب محفوظ والرموز والتأويلات الصوتية والأسطورية التي ذكرتها المؤلفة قد تمثل أمرا محيرا للقارئ في كثير من مواضع الكتاب.

وليأذن لي القارئ أن أثبت بعض النقول الطويلة من كتاب الدكتورة هالة فؤاد بما يكشف عن منهجها في الدرس، وطريقتها في العرض.

تقول إيزيس في أنشودتها:

"أنا أم الأشياء جميعًا، سيدة العناصر، بادئة العوالم، حاكمة ما في السموات من فوق، وما في الجحيم من تحت، مركز القوة الربانية. أنا الحقيقة الكامنة وراء الآلهة والإلاهات، عندي يجتمعون في شكل واحد وهيئة واحدة. بيدي أقدر أجرام السماء وريح البحث وصمت الجحيم، يعبدني العالم بطرق شتى، وتحت أسماء شتى... أنا ما كان، وما هو كائن، وما سيكون... وما من إنسان بقادر على رفع برقعي!!"

تنطلق المؤلفة من هذه المقولة لتجعلها مفتتحا لتحليلها العميق لشخصية بسيمة في الرواية:

"وربما تسترد بسيمة هذا الحضور الكلي الساحر المرعب، فتغدو ما كان، وما هو كائن، وما سيكون، ويولد من عمقها، مولودها الجميل البهي كالموت، صابر الذي سينصهر في وقدة الطاغية، كريمة التي ستلتهم ماضيه وحاضره ومستقبله في جحيمها السحري!!

أيا ما كان، فقد كان حتميًا أن تتمرد بسيمة على صيغة الامتلاك والتشيؤ، إذ كان الرحيمي يحفظها سرًا في قفص من ذهب، وكأنها تحفة جميلة ينبغي صيانتها من الضياع والانتهاك، انتهاك الإعلان، حيث يحضر الآخر مشاركًا ومراقبًا ومخترقًا عالم الذات وخصوصيتها. ذلك أن الذات المهيمنة حين تتحقق بسطوة الامتلاك السري الآسرة لا تقبل وجود الشريك، ولا تعترف بالمغايرة ولا للممتلك نفسه. إنها حالة استلاب نرجسي واضحة لحضور الآخر، ونفي لفاعلية هذا الحضور على كل المستويات المعرفية والوجودية والقيمة. باسم الحب والرحمة والحماية. وإذ تُحصر الذات داخل القبضة الخانقة لأشواق الوجود، تتوق للخروج من ظلمة العدم، والتحقق بالكينونة الحرة التي تصوغ مصيرها باختيارها المحض، وتدفع ثمنه كاملاً!!"

لقد انطلقت المؤلفة من مقولة إيزيس في أنشودتها. وحين اتجهت "بها" إلى النص قدمت طائفة من الرؤى والتأويلات والرموز، إلا أن القارئ بعد أن تستوقفه رشاقة عبارة الكاتبة وعذوبة أسلوبها وإحكام عبارتها قد يتردد ترددا يسيرا أو كبيرا في الصلة الجامعة بين مقولة إيزيس ونص نجيب محفوظ!

وتقول المؤلفة في موضع ثانٍ:

ومن المثير للانتباه حقًا، أن بسيمة فرت، وهي حبلى بابن الرحيمي، سره الفذ، ظله ونطفته البهية، إنها تذكرنا بإيزيس الماكرة التي سعت بسحرها المغوي، وثعبانها الطيني المبلل بلعاب الإله رع الخالق الأعظم، من أجل سرقة سر الإله الأعظم، اسمه الحقيقي، وسر قوته، ونجحت في هذا حيث جعلت الثعبان يلدغ الإله، وحين سرى السم في أعضائه، سم الغواية، وأنَّ الإلهُ من الألم المبرح، وكانت وحدها تستطيع شفاءه، ومن ثم اشترطت عليه أن يبوح بسره كي يشفيه، فرضخ لها، وباح، فاكتسبت بذلك قوته ومقدرته. وربما سلبته إياهما!!

• بل لعل بسيمة تذكرنا بريا زوجة وأخت الإله كرونوس، الذي يبتلع أبناءه الواحد تلو الآخر، وقت ولادتهم، ولهذا فقد غضبت ريا، وقررت حماية مولودها القادم، إذ خبأته عند ولادته في مكان مظلم عند منحدر الأولمب، وقد كان هذا الوليد هو زيوس قاتل أبيه كرونوس!!

أي صلة يا ترى بين فرار بسيمة الحبلى بابن السيد الرحيمي وإيزيس الماكرة وثعبانها الطيني المبلل بلعاب الإله رع الخالق الأعظم؟؟ لا تلتمس المؤلفة من الأحداث وقرائن النص ما يبيح لنا هذا الربط الذي لا ننازع المؤلفة في عمقه وطرافته بل تمضي مسرعة لتفتح بابا محيرا آخر: "بل لعل بسيمة تذكرنا بريا زوجة وأخت الإله كرونوس، الذي يبتلع أبناءه الواحد تلو الآخر".

وفي أحد مشاهد رواية الطريق تُري بسيمة صابرا صورة أبيه، واستوقف الكاتبة اعتماد نجيب محفوظ على القمر في أسلوب تشبيه:

"سوف ترى بعينيك أنك صورة منه... وها هو يركز بصره على صورة أبيه.. لم تكذب أمه حين قالت أنه صورة منه، ولكنه كما يكون القمر على الورق، صورة من القمر في كبد السماء".

فانطلقت الدكتورة هالة فؤاد من تلك السطور اليسيرة قائلة:

• "وهكذا وعى صابر صورته للمرة الأولى بوصفها انعكاسًا لصورة أبيه، إنها لحظة يقظة الوعي، لكن هذا الوعي سينطوي على شعور حاد بمدى المفارقة بين الصورتين الحقيقية والوهمية، صورة القمر في كبد السماء، والقمر على الورق. ومن اللافت حقًا أن تنقلب الحقائق، فالصورة الفوتوغرافية المختزنة منذ ثلاثين عامًا لرجل لا وجود له فعليًا في هذه اللحظة الآنية، ستكسب حضورًا حقيقيًا ومعياريًا، فتغدو هي الأصل. بينما يغدو الكائن الحي، اللحم والدم، صابر مجرد صورة فرعية شبحية الحضور من حيث وعيها بذاتها إذا ما قورنت بالأصل القديم المثبت عبر صورة الخزانة!! إنه بالطبع وعي الذات الملتبس في هذه اللحظة، لحظة المواجهة الصادمة المباغتة، ما بين الحقيقة والحلم، إذ تتعالى الحقيقة مفارقة حدود هذا العالم الكابوسي الوهمي، مجاوزة حدود الزمان والمكان وقوانين العقل، كصورة الرحيمي، ورحلة البحث المستحيلة عنه!!

إن الذات تعي ذاتها بوصفها حضورًا باهتًا في ظل بهاء وحيوية صورة الأب. ونظرته التي تفيض بالاعتداد بالنفس، ووجهه ذي الجبهة العالية. ولعلنا نلاحظ كيف يتكشف مأزق الذات وضياعها وافتقارها ومركزها الذليل عبر صورة النقيض بحضوره متعدد الدلالات، ما بين إمكانات التهديد والوعيد، والخوف من أن تنتهي رحلة البحث بالتردي في الجريمة، من ناحية، ومخايلات الوعد المراوغ الجميل بالأمل في الحرية والكرامة والسلام، من ناحية أخرى!! إنه وعد القمر في اكتماله المؤقت، وتحولاته الدائمة المحيرة، والتي تنطوي على بعضها البعض.. وإذ نعود ثانية لمسألة القمر ورمزيته شديدة الثراء داخل النص الروائي. فسنكتفي هنا بإثارة مسألة محددة خاصة بهذا السياق، إنها مسألة التلاقي بين بسيمة والرحيمي في فضاء القمر، فبسيمة كما سنرى فيما بعد، ستشكل مركزًا قمريًا عشتاريًا في مدينة الإسكندرية، فضاء الغوايات، وقد كان من المتوقع أن يغدو الرحيمي نقيضًا شمسيًا نهاريًا لبسيمة. فما معنى هذا التلاقي؟!

هناك عدة تأويلات محتملة وممكنة، منها: قد يكون الرحيمي قمرًا أصليًا ليس بالنسبة لابنه فحسب، بل كذلك بالقياس إلى القمر المختفي في عمق الموت والظلمة: بسيمة عمران. غير أن السؤال الذي قد يثار هنا هو ماذا نعني بالقمر الأصلي؟ هل نعني القمر في ذروة اكتماله وإضاءته، لكن هذه الحالة مؤقتة ومتحولة دومًا، بل إن ضوء القمر مستعار من الشمس كما هو معلوم، ولعل القمر الأصلي هو ذلك الجسم المعتم المستدير مكتمل الظلمة. وفي هذه الحالة، أيهما سيكون الأصل، الرحيمي أم بسيمة؟!

وربما استطعنا أن نجد تفسيرًا في أسطورة قديمة حول عشتار ذات الوجهين فهي من جانب، عابرة السموات، سيدة النور والشعلة المضيئة الساطعة اللامعة واهبة الخصب والحياة،

وهي من جانب آخر، سيدة عالم الموت والظلمات والخفاء. ولعلنا نذكر أسطورة هبوط عشتار الشهيرة للعالم، وتجردها من ثيابها وزينتها السماوية تدريجيًا عند بوابات هذا العالم. حتى إذا ما بلغت البوابة الأخيرة، مثلت عارية تمامًا أمام أختها ربة العالم السفلي التي هي الوجه الآخر لعشتار! ! ومن ثم فقد يكون الرحيمي وبسيمة وجهين للقمر الأصلي، أو عشتار الأولى! !

ولعلنا نذهب أبعد قليلاً حينما نستدعي أسطورة الإله الأول، الأصل الكوني، محيط البدء، الذي كان ينطوي داخله على الذكر والأنثى معًا دون تمايز أو فصل! ! بل من المثير للانتباه حقًا، أن معظم أساطير التكوين والخلق القديمة أكدت على ظهور النشأة الأولى من لجة الظلمة الأزلية، بل إن أول مولود للإله أنليل، والإلاهة ننليل. في الأسطورة السومرية، هو القمر الذي يحمل بالشمس وينجبها! ! بعبارة أخرى، فهناك أسبقية واضحة لعبادة القمر بوصفه المعبود الرئيسي سواء أكان أنثويا أو ذكوريًا بل إن الإله رع حين أصابه الكدر والملل من جحود المخلوقات، اعتزم التخلي عن الأرض، وأحل الإله (تحوت) مكانه، وعندئذ خلق القمر! !

وربما كان المتصوفة حين يتحدثون عن الإله النور الشمس، ويصفون معرفته الحقة بالعجز عن الإدراك، أو بالعمى حين تحدق العين في بؤرة النور. فلا ترى إلا الظلام فائق السحر والرعب، كانت أحاديثهم تنطوي على ترديد لأسطورة بعيدة الغور عن ذلك النقيض المعتم. القمر. سيد الليل والأسرار، دائم التحول والصيرورة، الجميل البهي دائم التجدد والخالد أبدًا، والمختبئ داخل عمق الشمس، وربما كان هو منبعها الأصلي! !

ومن اللافت حقًا أن يوصف وجه بسيمة بالبدر في استدارته، والبدر هو القمر إذا اكتمل، وإنما سُمي بدرا لمبادرته الشمس بالطلوع كأنه يعجلها المغيب، ولعله يبادرها مباغتًا وبحدة! ! ولعل صابر وهو يصف قمر الرحيمي، بكونه القمر في كبد السماء، عبّر دون أن يدري عن أسطورة قديمة حول نوت قبة السماء، والتي كانت تصور في هيئة بقرة سماوية تحمل بين قرنيْها قرص القمر. وابنها هو الثور الوحشي ذو القرنين الكبيريْن! !

"إنها نوت التي يشرق فيها إله الأفق ويَغرب. ولا حدود لها في الفضاء ولا يعرف أحد نهاياتها في الزمان، إنها تشرق كشمس، ثم تظهر في هيئة قمر. فتشعّ على الشطآن بجمالها، لقد صنعت كل ما هو كائن... وأنجبت كل ما هو حي، ويطلقون على جلالتها السماء".

ترى هل كانت بسيمة هي السماء التي منها انبثق قمر الرحيمي بعد ثلاثين عامًا من الغياب؟! أم إن هذه هي نظرة صابر التي كانت لم تزل مأسورة في فضاء بسيمة ومعاييره؟! على أية حال، فإن القاسم المشترك هنا بين بسيمة والرحيمي بوصفهما ينتميان لفضاء القمر، هو التحول والمراوغة والاختفاء، والالتباس، وهي ملامح أكدتها صورة الرحيمي كما تكشّفت في المشهد الأخير من الرواية. وبالطبع ستؤكدها بسيمة، وامتدادها "كريمة" بصور وأشكال شتى، ناهيك عن طبيعة الفضاء الليلي للقمر، فضاء الحكي والخرافة والخداع وغياب الشرعية. حيث سرقة الأنوار! ! غير أنه من اللافت حقًا، أن تنعكس الأدوار، فيغدو فضاء الرحيمي القمري فضاء للخصوبة والخلق والشباب الدائم، بينما يصبح فضاء بسيمة القمري فضاءً للموت وخلود الظلمة! !

وهكذا، فقد غدا الفضاء الليلي. فضاء القمر في تحولاته الدائمة فضاءً نصيًّا لرحلة صابر وسعيه المستحيل! ! ولعلها كانت نبوءته القارة في عمق الصورة، لكن صابر انعكس على صورته عبر صورة أبيه، ممارسًا نوعًا من العنف التخيلي على ذاته. حينما فرّغ حضوره من فاعلية الأصل، وغدا قمرًا على الورق، فحسب. أتراها كانت نبوءة العجز عن استنفاد فضاء التشابه أو التحقق به، ومن ثم الفشل الحتمي في السعي داخل فضاء المتعة الخالدة للرحيمي الذي لم يزل ينعم بها. بينما ينتهي ولده صابر للسجن في انتظار الموت! ! "

وقد حرصنا على إثبات هذا النموذج المطول من الكتاب ليقف القارئ على مدى ما صادفناه من حيرة بين متعة بعمق التحليل والقدرة على تقديم هذا العرض المنظم لما تحوزه المؤلفة من معلومات عن أحداث الأساطير والشائع الذائع من مقولات الفكر الصوفي من ناحية، وارتباك في العودة بهذا كله إلى نص نجيب محفوظ حتى وإن كان في هذا المدى المحدود الذي "استدلت" به على صحة آرائها.

(٤)

انطلقت الكاتبة من هذا المنهج المزاوج بين رصد الأبعاد المعجمية للدوال، والتماس الأبعاد الأسطورية والصوفية للنص، في قراءتها رواية "الطريق" عبر خمسة فصول وتمهيد واستهلال وخاتمة.

وقد التمست المؤلفة في التمهيد بعضا من دلالات العنوان معتمدة في ذلك على رصد الدلالات المعجمية التي تحيل إليها محققة مزجا لافتا بين هذه الدلالات والأطر الكبرى التي تنتظم العمل.

أما الاستهلال فقد تحقق فيه دور مزدوج؛ فهو يضع القارئ في بداية "الطريق"، طريق الرواية، وطريق القراءة النقدية النافذة التي تعمقت فيها المؤلفة دلالات هذا العمل.

والفصل الأول؛ "عالم بسيمة" غوص عميق يحاول أن يسبر أغوار هذه الشخصية، ويكشف عن أبعادها الرمزية المرتبطة بالأسطورة والتصوف، مع بيان تقاطعات هذه الشخصية مع سائر شخصيات الرواية.

وينضاف إلى هذه الأبعاد الأسطورية. والصوفية بُعد اجتماعي حرصت المؤلفة على إبرازه، إذ تقول: "إن هذا الانتهاك السافر أو سلطة الوضوح المهدد لكل أشكال الزيف والنفاق والرياء الاجتماعي هو ما سيمنح بسيمة البغيّ حضورها السلطوي، بل المتحدي لكل القوانين إذ يغدو الانتهاك ليس محض فعل تعرية للذات من كل الأقنعة والأوهام لكنه فضح وتعرية لمزاعم الآخرين، وادعاءاتهم عبر الذات المنتهكة لمعايير الكبرياء والخجل والقيم المهندمة الزائفة".

وترصد المؤلفة في الفصل الثاني، وعنوانه: الغربة تجليات هذا المفهوم في الرواية، راصدة ما يرد في النص من تقاطعات بين الشخصيات محيلة إلى مفهوم الغربة؛ تقول المؤلفة: ومما يثير الانتباه في هذا السياق تلك العلاقة اللافتة بين وحدة بسيمة — وحدة الموت — والأسئلة المحرجة المحدقة بها في القبر المظلم، ووحدة صابر التي تاق لها في بيته مسكن النبي دانيال، ليعيد النظر في كل شيء، إنها لحظة فتح أفق المساءلة والحساب ومواجهة المصير لكليهما فحين ماتت بسيمة مات صابر ربيب النبي دانيال، فضاء البهجة الناعمة والمتع اللاهية، لقد تحرر كل منهما من أسر عالمهما المشترك، ومن أسر بعضهما البعض".

وترصد الكاتبة علاقة الغربة بالزمن وأبعاده كما تتجلى في الرواية: "وبالطبع فإن هذا الوعي المكثف بالغربة بمستوياتها المختلفة يختزل حضور الذات داخل لحظة الآن، حيث تنمحي الذاكرة، ويحجب الماضي بوطأة الحاضر بوصفه فضاء برحا لحيوية العدم".

وتعاود المؤلفة ربطها المحبوب بين الرواية والتصوف والأسطورة في الفصل الثالث: "الخذلان والخيانة" على نحو ما يظهر صراحة بتصديرها هذا الفصل لإحدى مقولات إيزيس وتضمينها إياه مقولات للحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي.

وقد وجدت الكاتبة في "صرع" صابر مجلى لهذا الاقتران بين ثنائية الخذلان والخيانة وهي ثنائية ما لبثت أن اقترنت — كما ترى المؤلفة — بثنائية أخرى؛ وهي ثنائية البأس والقوة، ذلك أن صابر "طاردته ذكريات المرض طويلا بعد شفائه منه فكان الصرع من أسباب اندفاعه في

طريق اليأس والقوة كسمعة أمه سواء بسواء، إن سقوط صابر في عمق الوحشة المركبة الناتجة عن مرضه وسمعة أمه وحشة الكيان المستباح على كل المستويات جعله يندفع في فضاء التزاوج اللافت بين اليأس والقوة.

وتلتمس الكاتبة في هذا الإطار صلة بين مقولة جلال الدين الرومي: "غليان العشق.. سرى في الخمر.. الطريق مليء بالدماء.. وهذا الطريق محرم إلا على من فقد وعيه.. ولتحطم القيد ولتكن حرا.. ولترفع الحجب.. فلست أطيق حسناء تتستر بملابسها.. فَاشْتَهِ.. الفتنة والتمرد وسفك الدماء".

وموقف صابر المصروع "إن هذا الفضاء الشرس فضاء صرعي، إذ يسلم صابر لحالة من الارتياح العميق الذي يصل إلى حد تحذيره بل إنه يصل به إلى حد الشعور بقدرته على الاستغناء عن أبيه، بل إنها اللحظة المناسبة تماما لمعاينة الأبدية، معاينة الجمال في مجلاه الأكمل، مجلى العمى أو لعله مقام المَحْق والفناء إذ تستوعب الذات في عمق الدفء، دفء الرحم البدائي"!!

أما الفصل الرابع فقد خصصته المؤلفة لإحدى شخصيات الرواية، وهي كريمة باعتبارها تجليا للمفارقة بين طرفي ثنائية: الذاكرة / النسيان. وهي شخصية سجلت الكاتبة عليها ملحوظتين مهمتين: أولاهما: أن هذه الشخصية ذات طابع حسي لافت؛ بما يجعلها ذات حضور ضاغط وحيوي بل متجدد بما يضاعف من حدة تأثيرها وقدرتها على استلاب الحاضر الواقعي داخلها رغم صدى سطوته.

والأخرى تلك الطبيعة العنيفة والشرسة لفضاء ذاكرة الأنفوشي بين تلك الفتاة والصياد الوحشي الذي طاردها حتى نالها؛ فوجدت المؤلفة في ذلك دلالة صريحة على حسم مسار الحدث لحساب الذكر الذي استنفد حضور الآخر فضاء الغياب فضاعت فتاة الأنفوشي كموجة في البحر الهائل.

ولم تنس المؤلفة أن تلتمس بعدا أسطوريا وقد توقفت مليا إزاء هذه الشخصية فربطت بين الحضور الحيوي لكريمة ذات العينين اللوزيتين وبريقهما المضيء المفعم بالنبض والاقتحام وعشتار الأفعى خالدة التجدد، هي والقمر صنوان. حواء الجنة. سيدة الحياة قرينة الحية المغوية روح الطبيعة والغريزة البدئية.

وآخر فصول الكتاب عنوانه: فضاءات الظلمة والصمت؛ وتُعنى المؤلفة فيه برصد طبيعة هذه الفضاءات؛ "تتسم فضاءات الظلمة والصمت في نص الطريق بوصفها فضاءات حيوية، لا مجرد فراغات للخلاء والسكون والعمى بل يمكننا القول إن فضاءات الظلمة والصمت هي مرايا الفراغ البكر المفتوح لإمكانات التخيل اللانهائية مطلقة الحرية والتجدد الطازج، وتتبدى عبر هذه الفضاءات تجليات متنوعة توهم بالانفصال والتمايز للوهلة الأولى. إلا أنها في حقيقة الأمر متلاحمة ومتشابكة.

وانطلقت المؤلفة في رصد هذا الجانب من الرواية من مقولات لابن عربي والحلاج وأبي يزيد البسطامي.

وجاءت خاتمة الدراسة في "إلهام" ذلك الكائن الرشيق الجامع في انسجام لافت ومحبوب بين سمرة البشرة وزرقة العينين.

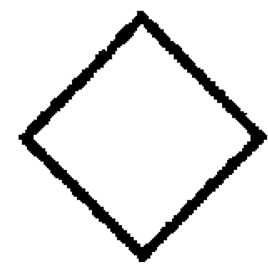
تُعنى المؤلفة بالتماس معالم مبلورة لهذه الشخصية عبر تساؤلاتها الجامعة بين ثنائية البوح والاستباحة؛ تقول الكاتبة: "من اللافت حقا أن يرى صابر إلهام كطفلة كبيرة بل طاقة عبير لطيف يدعو لاستباحة الأسرار. إن هذا الجمع المعقد بين البراءة وإمكانية استباحة الأسرار يوحي بمأزق ما يعانيه صابر إزاء إلهام. مأزق التناقض الفادح بينهما الذي يدفعه دوما للكذب عليها. ولعل استخدام لفظ الاستباحة بدلا من البوح يثير تساؤلا ما فالبوح ينطوي على حميمية خاصة

وإرادية تنبع من التشابه والتناسب المعرفي والقيمي، بل الوجودي بين طرفي البوح أما الاستباحة ففيها انتهاك ما لخصوصية الذات.

(٥)

وبعد فنرجو أن تكون السطور السابقة عرضا وافيا للكتاب، وهو كتاب يشعرك عند قراءته أنه يتأبى على التلخيص، ويحفز لديك الرغبة في التعمق في التواصل والحوار معه تواصلا يطلعك على منهجه وآلية تتابع أفكاره وكنه مهارة مؤلفته في القراءة والتأويل.

باختصار رغبنا أن ننقل للقارئ هذه الانطباعات، ونرجو أن يكون هذا العرض بلورة لما صادفناه – عند قراءة الكتاب – من نفع ومتعة.



المفكر الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ

تأليف : حسن يوسف / عرض : همام عبد اللطيف

ليس بغريب أن يظل نجيب محفوظ محوراً لكثير من الدراسات النقدية التي تتناول إبداعاته من كل جوانبها الجمالية، الشكلية منها والموضوعية، فقلما تجد كتاباً نقدياً يهدف إلى دراسة الرواية المصرية يخلو من دراسة عن نجيب محفوظ، هذا بخلاف الكثير من الكتب التي تختص بدراسة إنتاجه. وهذه الدراسة جزء من هذه الثروة النقدية الضخمة التي تختص بدراسة نجيب محفوظ في فترة من الفترات الأولى لإبداعه.

فمع نهاية الحرب العالمية الأولى وعقب ثورة ١٩١٩ أصبحت مواقف ومواقع التيارات الاجتماعية والفكرية في مصر أكثر وضوحاً، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩. كانت التيارات المختلفة قد وضعت أيديولوجيتها الخاصة، ومن ثم وجد المبدع المصري نفسه أمام ثلاث أيديولوجيات أو تيارات رئيسية هي التيار العلماني الليبرالي، والتيار الإسلامي الأصولي وأخيراً التيار القومي الطليعي، وكان لكل منها وسائله الإعلامية والثقافية التي أثرت – وما زالت تؤثر– على الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية في مصر، ومن ثم كان على كل مبدع أن يختار توجهه الأيديولوجي دون التباس، وكانت هذه الفترة بالنسبة لنجيب محفوظ هي فترة التكوين والنضج، ففي الثامنة من عمره تفتحت عيناه على ثورة ١٩١٩. التي تسربت إلى وجدانه وأرست بداية رؤيته للحياة، وقد برزت فيما بعد في أغلب أعماله. وبعد ١٩١٩ كان الشارع المصري يعج بمختلف التيارات الفكرية والسياسية، وقد وجد الفكر الاشتراكي في مصر أرضا خصبة بعد الحرب العالمية الأولى فقد تمخضت الحرب عن أكبر انتصار للمبادئ الاشتراكية شهده العالم حتى ذلك الحين بانتصار الثورة الاشتراكية في روسيا سنة ١٩١٧ وترددت أصداؤها في مصر.

ومن خلال هذا المنطلق تأتي دراسة الدكتور/ حسن يوسف أستاذ الفلسفة المساعد بأكاديمية الفنون وهي دراسة بعنوان "المفكر الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ" (دار العالم الثالث – أكتوبر ٢٠٠٥ – في ٥٦ صفحة من القطع المتوسط). وقد تناول في هذا البحث صورة المفكر الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ وذلك استناداً إلى أهم أعماله في هذا الباب وهي: (خان الخليلي)، و(القاهرة الجديدة)، و(ميرامار)، و(الكرنك)، ويوجد أكثر من قاسم مشترك بين هذه

الروايات منها أن هذه الروايات تحولت إلى أفلام سينمائية مما يقربها أكثر من مجال تخصص الدكتور حسن يوسف باعتباره أستاذاً بأكاديمية الفنون، فأضافت هذه الأفلام إلى النص الروائي بعداً آخر بأن يكون النص مشاهداً ومنتشراً. وقد اعتمد المؤلف فحسب على النص اللغوي، ولكن لا جدال أن البعد السينمائي لم يغب عن ذهنه، حيث أغنته الأفلام كثيراً عن الخوض في كثير من التفاصيل والتعريف بالشخصيات؛ حيث إن هذه الشخصيات يعرفها الناس جيداً، ولعل منها أيضا أن هذه الروايات هي نتاج المرحلة الواقعية في روايات نجيب محفوظ وإن برز دور الترميز وغلبة التأملات في (ميرامار) ١٩٦٧، وقد انتقل نجيب محفوظ إلى هذه المرحلة بعد أن غلبت النزعة الرومانسية على رواياته التاريخية (عبث الأقدار)١٩٣٩، و(رادوبيس) ١٩٤٣، و(كفاح طيبة) ١٩٤٤.

وهذه النقلة في أدب نجيب محفوظ حدثت نتيجة ظروف سياسية واجتماعية عدة، فقبل الحرب العالمية الثانية وإبانها ظهر أن الطبقة السياسية المصرية من كبار الملاك والرأسماليين سبب رئيسي في عدم نشر العدالة الاجتماعية، وأنها بسبب ذاتيتها وانحلالها يستحيل أن تقوم بالدور المنشود في سبيل الاستقلال السياسي والاقتصادي، وكان طبيعياً أن النشاط الأدبي الجاد قد تكاثر وتنوعت تياراته تبعاً لتفهم الأديب لوظيفته ومضمون أدبه وموقفه من أدواته، وكذلك بدأت وظيفة الأديب كداعية لقوة من القوى السياسية، وأصبح دور الأدب والفن أكبر وأخطر ويتمثل هذا الدور في الكشف عن الواقع بل ومحاولة إعادة خلقه بما يتلاءم مع طموح الفنان إلى المستقبل فأصبحت رؤيته أكثر عمقا، واتجهت إلى الواقع بديلا من المثال وإلى النسبي بديلا من المطلق والعام، فكان طبيعياً أن يبرز فن الرواية خاصة الواقعي منها، ويتركز دوره ويتعمق في المجتمع مع الوقت، وبوحي من الواقع والظروف والقراءات بدأ نجيب محفوظ تحوله الكبير حيث شعر بفتور وتراجع حماسته للرواية التاريخية بعد أن تغلبت على فكره نزعة الإصلاح الاجتماعي ووجد نفسه متجهة لمصر المعاصرة وللحارة المصرية بكل ما فيها من مشكلات وقضايا ونماذج إنسانية.

ولأن نجيب محفوظ مؤمن بتحرير الإنسان ولأنه ملتزم بقضايا وطنه ومشكلاته الحضارية والاجتماعية، فقد جاءت مجموعة روايات الفترة الواقعية مليئة بالشخصيات المصورة للمجتمع المصري بكل طوائفه من أصوليين واشتراكيين وجهلة ومتعلمين..إلخ. وجاءت هذه الدراسة التي نحن بصددها متناولة لصورة المفكر الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ، وإن كنت آخذ على المؤلف كلمة المفكر فليس كل من آمن بالاشتراكية وجعل من مبادئها دستوراً لحياته مفكراً اشتراكياً، حتى وإن كانت السمة الأبرز بين الاشتراكيين هي تسلحهم بالعلم وإخضاعهم الحياة لمفاهيمهم العلمية فإن هذا لا يهدي إليهم لقب المفكر. فحلمي حمادة في الكرنك ليس مفكراً ولا منصور باهي في ميرامار، ولكنهما آمنا بمبادئها فحسب.

وقد جاء هذا البحث في مقدمة بعنوان (الرواية العربية والاتجاه اليساري)، ثم صلب الدراسة بعنوان (صورة الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ) ثم ملاحظات ختامية.

أما المقدمة فهي مقدمة نظرية تناول فيها المؤلف الاتجاه اليساري في الأدب، وكيف يكون الأدب بأشكاله ومضامينه المختلفة مسانداً للفكر اليساري من خلال مناقشة الأسس التي تجعل من الأدب أدباً يسارياً مثل علاقة الأدب بالحياة. وكيف يكون الأدب تعبيراً عن الحياة ثم يناقش المؤلف الإبداع الفني وتيمة التمرد والتجاوز، وأن الخلق الأدبي ليس انقطاعاً عن الواقع وإنما هو امتداد واكتشاف لإمكاناته الكامنة. وهو صياغة نوعية لقوانين حركته وصراعه، وهو بهذا تعبير عنه وإضافة إليه. ويرى المؤلف أن في الأدب قانونَيْن أو مبدأيْن لا يتناقضان مع طابعه الإبداعي الخلاق: مبدأ العلّية الذي يعبر عن المصدر الاجتماعي للأدب، ومبدأ الغائية الذي يعبر عن الفاعلية المؤثرة للأدب في الحياة.

وهكذا يثير المؤلف قضية قديمة حديثة في ذات الوقت، وهي قضية الأدب وغائيته وقضية الالتزام في الأدب وهي قضية قديمة قدم أرسطو وأفلاطون ونظراتهما في الأدب والحياة، ولكن هذه القضية دوماً تجد لها مكاناً في الفكر الحديث، ثم يتحدث الكاتب عن الفن والواقع ثم تجاوُز الواقع وضرورة أن يحمل الإبداع الفني الأصيل بذور الثورة داخله وضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته في تغيير المجتمعات من خلال خلخلة الجمود والثبات في الأشياء، ويحطم الألفة والاستقرار، فالفن هو نافذة على عوالم جديدة، أو هو نظرة جديدة تحطم الألفة وتخترقها وتحول ما هو ملقى في الطريق إلى طازج وطريف يجدر بالمراجعة والتأمل من جديد، واتخاذ موقف مختلف، ويشعل الحياة في رماد الاستقرار والتكرار، ويستعيد التوهج الذي أطفأه الاعتياد، ويسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام، وينير الداخل المعتم للأشياء والتجارب، ويتفق الفن مع سائر المجالات أو الفاعليات الإنسانية في تحرير قوى الإنسان وتوكيد سيطرته على العالم.

وبعد هذا العرض النظري للأفكار اليسارية في الأدب يعرض المؤلف لتاريخ الرؤية اليسارية في الرواية العربية منذ بداياتها عند يعقوب صروف وفرح أنطون ونيقولا حداد ثم عبد الرحمن الشرقاوي ثم المشاركة النسائية من لطيفة الزيات. ويؤكد المؤلف أن خيط الرواية اليسارية لم ينقطع في تاريخ الأدب المصري منذ المرحلة التمهيدية ثم ظهور تلك الرؤية بقوة أكبر في الأربعينيات بحيث شكلت الوجه الرئيسي للثقافة منذ قيام ثورة يوليو حتى نكسة ١٩٦٧ التي تلتها مرحلة من الركود.

ولا أستطيع أن أخفي إعجابي بالمقدمة من حيث منطقية الأفكار وترتيبها فالفكرة تسلمك إلى الأخرى دون عناء أو قفزات غير منطقية، ومن خلال لغة دقيقة واضحة بعيدة عن الغموض والإلغاز الذي يلجأ إليه البعض عند الحديث عن مثل تلك الموضوعات. كما يظهر في هذه المقدمة استيعابه لهذه الأفكار وهذا يظهر في حسن عرضه لها ومناقشتها وتحليلها بمنطق علمي سليم.

وتأتي بعد ذلك الدراسة التطبيقية بعنوان (صورة الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ) وفيها نجد العنوان أدق من عنوان الكتاب دون كلمة المفكر، وبدأ الدراسة بتمهيد حول نشأة الفكر الاشتراكي في مصر ومراحله المختلفة من صعود وهبوط، وتظهر أهمية هذا التمهيد حيث كان المجتمع المصري في ذلك العصر مجتمعاً شديد الحراك على المستوى الاجتماعي والسياسي، كذلك الفكر الاشتراكي لم يكن راكداً فقد مر بتحولات كثيرة، مما أثر بالطبع في الصور المختلفة التي ظهرت في أدب نجيب محفوظ، وقد حدد المؤلف هدفه خلال هذه الدراسة من خلال طرح بضعة تساؤلات، فهو يريد أن يقف على الملامح التي قدمها نجيب محفوظ للاشتراكي هل جاءت الصورة حقيقية أو لا؟، وهل أيد نجيب محفوظ هذا الاتجاه أو كان له موقف آخر تجاهه؟. هل قدمه بصورة إيجابية أو بصورة سلبية؟ وهل عرض نجيب محفوظ لصورة الماركسي بشكل يجعل القارئ ينجذب إلى هذا البطل ويقتنع برؤيته؟

هذه التساؤلات هي التي حاول المؤلف الإجابة عليها من خلال تحليله للشخصيات ذات الاتجاه الاشتراكي حيث اختار بعض النماذج من رواياته، منها خان الخليلي، والقاهرة الجديدة، والكرنك، وميرامار. وقد سلك الناقد طريقاً مهده قبله الكثيرون سواء من حيث دراسة نجيب محفوظ أو من حيث نوع الدراسة نفسها أي دراسة الشخصيات في الرواية، وهي دراسة رائجة تؤتي بثمارها في الدرس الأدبي فالشخصيات من أهم أركان العمل الروائي. وهذا يحسب للمؤلف لا عليه حيث أفاد من الدراسات السابقة في هذا المجال دون أن يعني ذلك ذربانه في آراء من سبقوه أو ترديده لعبارات سابقة التجهيز وكليشيهات تردد في كل بحث، ولكن تظهر ذاتيته وقدرته على العرض والتحليل واستنباط النتائج من خلال القراءة المتأنية لروايات نجيب محفوظ،

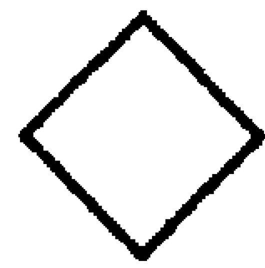
وهو في تناوله للشخصيات الاشتراكية في هذه الروايات لا يبحث في الأبعاد الفكرية والنفسية فحسب بل يحلل صورة هذه الشخصية من كل الجوانب حتى الجوانب الجسمانية مثل أحمد راشد في خان الخليلي حيث رأى المؤلف دلالات لفقد أحمد راشد إحدى عينيه.

كما يحسن المؤلف في تأكيد وجهة نظره وتبرير النتائج التي توصل إليها، كما ربط المؤلف بين الأحداث السياسية في مصر وبين ما مرت به بعض الشخصيات ففي بحثه عن منصور باهي في ميرامار ربط بين الأحداث السياسية ومدى تأثيرها على منصور باهي وهذه الفترة كانت فترة الاضطراب بين عبد الناصر والشيوعيين، وهكذا استفاد المؤلف من كل أدواته البحثية وجعلها في خدمة موضوعه. ودون الخوض في تفاصيل صورة الاشتراكي في أدب نجيب محفوظ التي أتركها للقارئ أصل إلى آخر جزء في الدراسة وهو الملاحظات الختامية وفيها وصل المؤلف إلى نتائج الدراسة فهو يرى أن نجيب محفوظ قدم المفكر الاشتراكي من خلال هذه الأعمال في صورة شائهة، فهو انعزالي في خان الخليلي، ومتناقض في القاهرة الجديدة، ومتردد في ميرامار، وإيجابي في الكرنك؛ لكنه يموت قبل إنجاز مهمته. وقد أغفل نجيب محفوظ في المقابل تقديم نماذج إيجابية موجودة في الواقع لمفكرين اشتراكيين كانوا وما زالوا متمسكين بمبادئهم مناضلين من أجلها، وعلى الرغم من ذلك يبقى نجيب محفوظ عبقري الرواية العربية وعبقري الرصد الواقعي في الساحتين المصرية والعربية.

وكنت أود أن يتسع حديث المؤلف عن نجيب محفوظ ورأيه الشخصي، وليس من خلال رواياته في الأفكار الاشتراكية، وأعتقد – بكثير من اليقين– أن هذه الآراء كانت ستثري البحث، بل من الممكن أن تساعد في توضيح أسباب مجيء هذه الصورة على هذا النحو؛ أي أن الصورة كانت ستقترن بأسبابها.

وأخيرا أستطيع أن أقول إنه قد أضيفت إلى مكتبة النقد التطبيقي دراسة جادة، وهو جهد كريم من الدكتور حسن يوسف.

فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ الإطار والتهيئة والعمليات



تأليف : عزت قرني / عرض : أشرف منصور

يهدف الكتاب في المقام الأول إلى البحث عن محددات الإبداع الفني عند نجيب محفوظ، وهو يعتمد على مجموعة الأحاديث التي أجراها جمال الغيطاني مع نجيب محفوظ ونشرت في كتاب بعنوان "نجيب محفوظ يتذكر" (١٩٨٧). ولأن البحث عن محددات الإبداع هو الهدف من الدراسة فقد وضع قرني هذه المحددات تحت ثلاثة عناصر: الإطار والتهيئة والعمليات، كما لم ينس نظرة الكاتب نفسه لعمله الفني ورأيه الشخصي فيه، وهذا ما يتناوله الكتاب في الجزء الأخير تحت عنوان "ما بعد الإنتاج".

ويتبنى قرني النظرة القائلة بأن العمل الفني مشروط بالأطر الاجتماعية والسياسية والفكرية التي يوجد بها المبدع، بحيث يأتي إنتاجه محددا عن طريق هذه الأطر وحاملا ملامحها؛ وهو في نفس الوقت لا ينظر إلى محفوظ على أنه مجرد مرآة عاكسة للظروف التي عاشها وللمناخ الشخصي الذي تحرك فيه، ذلك لأن المبدع هو من يحاول تقديم نقد لواقعه ولسياسة مجتمعه بطريقة غير مباشرة عن طريق أدواته في التعبير.

ومعنى ذلك أن المحددات الذاتية والموضوعية للعمل الفني تجد لها صياغات مختلفة في وعي المبدع، إذ هو يصهرها معا لتكوين خبرته التي من خلالها ينتج أعماله، وكأن الوعي هو المصفاة التي تفصل وتنتقي، ويتم هذا بقصد من المبدع. وهذا ما يؤكد عليه قرني عبر الكتاب كله، ويظهر من كثرة استخدامه لمصطلحي القصد والقصدية. وبهذا يكون تفسير قرني لفعل الإبداع الفني منطويا على البعد الفينومينولوجي، ذلك لأنه يستخدم أدوات التحليل الفينومينولوجي المعروفة مثل الفعل الإبداعي والوعي والقصدية والخبرة الفنية. ويكشف عن تكون ذات المبدع من خبرته المعيشة في إطار المحددات الموضوعية للإبداع.

ولاشك أن هذا المستوى في التفسير، والذي يركز على فاعلية ذات المبدع ودورها المحوري إنما هو مجرد مستوى واحد في التحليل، إذ قد ظهرت أعمال نقدية أخرى تناولت أعمال محفوظ من وجهة نظر بنيوية تركز على أشخاص رواياته من منطلق دلالاتها الرمزية وإشاراتها الخفية إلى

شخصيات من التراث، أو تركز على وحدة ما بين الروايات أو بين مجموعات منها من منطلق وجود علاقات داخلية تربط بينها، مثل التشابه والاستمرارية بين أولاد حارتنا والحرافيش، أو بين الثلاثية وبداية ونهاية، أو بين زقاق المدق واللص والكلاب وثرثرة فوق النيل.

كما ظهرت محاولات أخرى لتقديم تفسير سوسيولوجي لزوايات محفوظ من منطلق تعبيره عن الطبقة الوسطى ورؤيتها نظرا لانتماء محفوظ لهذه الطبقة ووعيه بهذا الانتماء وتعبيره عن طموحاتها وانكساراتها وهزائمها، مثل دراسة "المنتمي" لغالي شكري. ولم تكن النظرة السوسيولوجية لأعمال محفوظ مضحية بمستوى التفسير الذاتي، بل وضعت الذاتية في إطارها الموضوعي باعتبار الإبداع الذاتي تعبيرًا عن ظرف موضوعي، وبالتالي فإن التفسير السوسيولوجي في حد ذاته يفسر ذاتية العمل الإبداعي نفسه، إذ يتجاوز المستوى الذاتي في التفسير لكن ليضمه هو نفسه في تفسير أعلى وأكثر تركيبا. وتتبنى دراسة قرني وجهة نظر مشابهة، لكن بدلا من العامل الطبقي في تفسير نشوء وتكوين ذاتية المبدع يضع قرني عامل السيرة الشخصية لمحفوظ والذي ينحصر في تكوينه الأسري والوظيفي.

صحيح أن دراسة قرني تركز على المستوى الذاتي في تفسير الإبداع الفني عند محفوظ، إلا أنها، ونظرا لاعتمادها على أحاديث محفوظ مع الغيطاني والتي تمثل شبه سيرة ذاتية، إذ ينقصها تحليل مضموني لروايات محفوظ ذاتها، أي دراسة تطبيقية تكشف عن حضور الخبرات الذاتية في كل رواية وتعبيرها عن التطور الفكري والوعي السياسي لدى محفوظ.

وعلى الرغم من أن دراسة قرني تركز على التفسير الذاتي للإبداع فإنها افتقدت تلك النظرة التاريخية للروايات باعتبارها سلسلة مترابطة الحلقات تعبر عن التطور الفكري لمحفوظ وتطور أدواته الفنية وتغير مواقفه السياسية من الكرنك وحتى أعماله الأخيرة، إذ كان خليقا بالتفسير الذاتي لأعمال محفوظ السير مع منطق هذا التفسير إلى نهاياته والكشف بذلك عن استمرارية بين الروايات وعن وحدةٍ تربط بينها، وذلك بقدر ما هي صادرة عن ذاتية واحدة.

يبدو أن دراسة قرني تركز على السيرة الذاتية لمحفوظ كأساس لتفسير أعماله ولتفسير فعل الإبداع الفني لديه، ولذلك كان من المفترض أن تستخدم أدوات التحليل الزمانية أو الدياكرونية، إلا أنها كشفت بالعكس عن أدوات تحليل سكونية أو سينكرونية مثل الإطار والتهيئة والعمليات. وعلى الرغم مما يبدو في الإطار والتهيئة من اهتمام بالبعد التاريخي في تشكيل خبرة محفوظ الروائية فإنها عالجت هذه الخبرة على أنها كما لو كانت قد تكونت واكتملت في فترة ما مبكرة ولم تتغير طوال عقود طويلة من الإبداع، وهذا هو عيب استخدام الأدوات السينكرونية، إذ إنها تضحّي بمهمة الكشف عن التطور الفكري والسياسي والفني للمبدع.

كما أن اعتماد قرني على أحاديث محفوظ عن ذكرياته واستخلاصه من سيرته الذاتية الإطار والتهيئة والعمليات جعل الدراسة أقرب إلى المنظور السيكولوجي، ذلك لأن الأحاديث التي اعتمدت عليها الدراسة أشبه بجلسة تحليل نفسي يسترجع فيه المبدع ذكرياته ويتدخل بتحليل خبراته وأثرها على إبداعه الفني بأسلوب الطبيب النفسي. فقبل أن يشتغل قرني على تحليل أحاديث محفوظ فإن هذه الأحاديث نفسها محتوية ضمنا على المنظور السيكولوجي. ومعنى ذلك أن الاستغراق التام في التحليل الذاتي يحوّل التحليل إلى تحليل سيكولوجي، وبذلك يبتعد عن الإطار الفينومينولوجي والإطار الاجتماعي-السياسي اللذين كانت تتحرك فيهما الدراسة في بدايتها، إذ بدأت سوسيوتاريخية - فينومينولوجية وانتهت سيكولوجية.

نجيب محفوظ في عيون العالم

كتب

تأليف: محمد عناني وماهر شفيق فريد / عرض: ماجد مصطفى

هذا كتاب مهم للقارئ العربي، يستطيع من خلاله أن يطّلع على صورة نجيب محفوظ وإنجازه الأدبي في الخارج وخصوصا في اللغة الإنجليزية، وهذا الكتاب - بلا أدنى مبالغة - كنز من المعلومات عن نجيب محفوظ، قام بتأليفه اثنان من أساتذة الأدب الإنجليزي الكبار في مصر: الدكتور محمد عناني، والدكتور ماهر شفيق فريد. وقدّم له الناقد الكبير والكاتب المسرحي وأستاذ الأدب الإنجليزي الذي فقدته الحياة الثقافية مؤخرًا: الأستاذ الدكتور سمير سرحان، رحمه الله.

وكتاب **"نجيب محفوظ في عيون العالم"** (1) ينقسم إلى قسمين:

القسم العربي (في ١٣٦ صفحة)، والقسم الإنجليزي (في ٨٦ صفحة).

وقد جاء القسم العربي في ثلاثة فصول:

الفصل الأول: "نماذج من النقد الغربي المعاصر". ترجم فيه الدكتور محمد عناني ثلاثة مقالات من الإنجليزية: المقال الأول للناقد الفلسطيني الراحل إدوارد سعيد، بعنوان "قسوة الذاكرة" (٢٠٠٠). والمقال الثاني للناقد الأمريكي روجر ألن، بعنوان "حول ترجمات نجيب محفوظ" (١٩٩٦). والمقال الثالث للناقد الأمريكي ريتشارد داير، بعنوان "نجيب محفوظ يخلق تاريخًا أسطوريًا" (١٩٩٤).

والفصل الثاني: "نجيب محفوظ بين الشرق والغرب"، يضم ست مقالات للدكتور ماهر شفيق فريد: محفوظ في الإنجليزية (مقالة ببليوجرافية) (مجلة فصول - يناير فبراير مارس ١٩٨٢)، محفوظ مترجماً إلى الإنجليزية، محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي (مجلة فصول - شتاء ١٩٩٧)، أفراح القبة (مجلة القاهرة - ٢٢ أكتوبر ١٩٨٥)، البحث عن المعنى (مجلة إبداع - مارس ١٩٩٤)، رسائل جامعية بالإنجليزية.

والفصل الثالث: "في فكر نجيب محفوظ وفنه"، وفيه ست مقالات نقدية للدكتور ماهر شفيق فريد أيضًا: اللص والكلاب (مجلة الأدب - فبراير ١٩٦٢)، زعبلاوي (مجلة الآداب - بيروت - يونيه ١٩٦٣)، حضرة المحترم (مجلة القاهرة - ٦ أغسطس ١٩٨٥)، روايات محفوظ في السبعينيات (مجلة القاهرة - ١٥ ديسمبر ١٩٨٨)، الرجل الذي نقل فن القص العربي إلى آفاق الفكر الفلسفي(فصول - يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢/ إبداع - ديسمبر ١٩٨٩/ أخبار اليوم - ٢٢ ديسمبر ٢٠٠١)، محفوظ ومستقبل الرواية العربية (مجلة روز اليوسف ١٩٩٠).

أما القسم الإنجليزي فيحتوي على دراسة تحليلية مهمة للدكتور محمد عناني بعنوان "حول ترجمة نجيب محفوظ إلى الإنجليزية"، يتناول فيها تطور لغة نجيب محفوظ ومشكلات المترجم الذي قد لا يكون واعيًا بهذا التطور. ثم ببليوجرافيا نجيب محفوظ بالإنجليزية حتى عام ٢٠٠١، أعدها الدكتور ماهر شفيق فريد، وتحتوي على:

١ـ أعمال ببليوجرافية عن نجيب محفوظ.

٢ ـ أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية حتى عام ٢٠٠١: روايات ـ قصص قصيرة ـ مسرحيات ذات الفصل الواحد ـ مقالات ـ خطب (محاضرة جائزة نوبل) ـ مقابلات.

٣ ـ دراسات نقدية عن نجيب محفوظ.

ومع الأهمية البالغة للآراء النقدية التي حوتها مقالات الكتاب ـ سواء التي كتبها الدكتور محمد عناني والدكتور ماهر شفيق فريد، أو تلك المترجمة من الإنجليزية لكل من: إدوارد سعيد، وروجر ألن، وريتشارد داير ـ فإن القيمة الحقيقية والكبرى لهذا الكتاب، في تقديري. هي فيما احتوى عليه من معلومات ببليوجرافية دقيقة وموثقة عن نجيب محفوظ وأعماله الأدبية، سواء في العربية أو الإنجليزية، وكذلك الدراسات النقدية التي تناولت إنتاجه الروائي والقصصي الكبير، خصوصًا في اللغة الإنجليزية.

ومع ذلك يقول الدكتور ماهر شفيق فريد في ختام مقالته الببليوجرافية عن محفوظ في الإنجليزية:

"تلك ـ أيها القارئ ـ أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ، لا يهولنك عددها ـ وثمة غيرها مما لا بد قد فاتني ـ فتحسب أنه قد ملأ دنيا الناطقين بالإنجليزية ـ على امتداد كوكبنا ـ وشغل الناس. فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر النقد الواسع الأرجاء، لا يلتفت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي، أو المولعين من قراء الغرب ـ وهم محدودو العدد ـ بالوقوع على هذه الجواهر العربية النادرة" (ص ٤٥).

لكن هذا الوضع قد تغير اليوم بعد ربع قرن من كتابة الدكتور ماهر لهذه الكلمات، وبعد ثمانية عشر عامًا من حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل التي كان لها دور حاسم في زيادة ما تُرجم من أعمال نجيب محفوظ وما كتب عنه من دراسات نقدية سواء في الإنجليزية أو في غيرها من اللغات الأجنبية. ويشهد على ذلك ببليوجرافيا القسم الإنجليزي من الكتاب.

في الفصل الأول (نماذج من النقد الغربي المعاصر)، يترجم الدكتور محمد عناني مقال الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد "قسوة الذاكرة" [٢]، المنشور في New York Review of Books بتاريخ ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٠.

يقول إدوارد سعيد في مستهل مقاله:

"قبل أن يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨، كان طلاب الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط خارج الوطن العربي يعرفونه باعتباره قصاصًا يتناول في المقام الأول حياة الطبقة المتوسطة الدنيا في القاهرة في قصص ذات صور خلابة جذابة. وفي عام ١٩٨٠ حاولت إثارة اهتمام أحد الناشرين في نيويورك، وكان يبحث عن كتب ينشرها لكتّاب "العالم الثالث"، وإقناعه بنشر العديد من أعمال الكاتب العظيم في ترجمات من الطراز الأول، ولكنه لم يلبث ـ بعد تأمل وتردد ـ أن رفض الفكرة. وعندما استفسرت عن السبب قيل لي (دون سخرية ظاهرة) إن العربية لغة خلافية" (ص ٩).

لكن إدوارد سعيد لا يكف عن المحاولة مستشعرًا أهمية هذا الروائي العربي الذي أصبح عالميًا فيما بعد، وبالفعل تُكلل جهوده بالنجاح، فبعد خطابات متبادلة بينه وبين جاكلين أوناسيس تصبح هذه أحد المسئولين الذين تولوا نشر كتبه في دار دبل داي Doubleday للنشر.

ويطرح إدوارد سعيد رؤية نقدية تحليلية ثاقبة لمشروع نجيب محفوظ الفكري والروائي في آن واحد؛ يقول إدوارد:

"هذا الكاتب لديه نظرة شاملة لبلده، تتسم بالتسامح وثقة المتمكن معًا، إلى حد ما، وإنه يشبه الإمبراطور الذي يستشرف مملكته، إذ يشعر أنه قادر على تلخيص تاريخها الطويل وموقعها المركب، والحكم على ذلك كله وتشكيله، باعتبارها بلدًا من أقدم بلدان الأرض وأشدها جاذبية وروعة، ومثار أطماع الفاتحين مثل الإسكندر الأكبر وقيصر ونابليون، بل وأهلها أنفسهم. ويتمتع نجيب محفوظ ـ إلى ذلك كله ـ بالوسائل الفكرية والأدبية التي تمكنه من توصيل هذه النظرات بأسلوب ينتمي إليه وحده دون غيره؛ فهو قوي ومباشر ويعتمد على اللمح الدقيق. ويشبه محفوظ شخصياته (التي يصفها فور ظهورها في جميع الأحوال) في أنه يقتحمك على الفور فيلقي بك في فيض سردي زاخر العباب، ثم يجعلك تسبح فيه، وهو يتولى توجيه التيارات والدوامات والأمواج لحياة أشخاصه وتاريخ مصر في ظل رؤساء وزارات مثل سعد زغلول ومصطفى النحاس، وعشرات التفاصيل الأخرى للأحزاب السياسية وقصص الأسر وما إلى ذلك، ببراعة فذة فائقة" (ص ١٠).

ويَعْبُر إدوارد سعيد سريعًا ولكن ـ بعمق شامل ـ على مراحل إنتاج محفوظ الروائي، بدءًا بالمرحلة الفرعونية ثم رواياته عن مصر الحديثة والتي بلغت ذروتها بظهور الثلاثية. لكن كان لا بد أن يعود نجيب محفوظ إلى استكشاف مصر القديمة مرة أخرى، وقد حدث هذا من خلال كتابته رواية "العائش في الحقيقة" (١٩٨٥). وهي تمثل في بساطتها الظاهرة، انشغال محفوظ بموضوع السلطة. بل إن روايات محفوظ الواقعية، والتي تستند إليها شهرته، ليست مجرد مرآة اجتماعية صادقة لمصر الحديثة، بل هي كذلك محاولات جسورة للكشف عن الصور المادية والمجسدة لأساليب توزيع السلطة في الواقع الفعلي، وهي السلطة التي قد تنبع من مصدر إلهي. على نحو ما نرى في روايته الرمزية أولاد حارتنا.

ويتابع سعيد تحليله الباهر:

"أعتقد أن هدف محفوظ هو تجسيد الأفكار تجسيدًا كاملاً في شخصياته وفي سلوكها إلى الحد الذي تختفي معه كل الأفكار النظرية. ولكن الذي دائمًا ما شُغل به في الواقع هو كيف يصبح المطلق ـ والمطلق للمسلم هو الله بطبيعة الحال، بصفته القوة القصوى ـ كيف يصبح بالضرورة ذا وجود مادي ولا أمل في استعادته في الوقت نفسه.. وملحمة الحرافيش (١٩٧٧) تتوسع وتتعمق في تناول هذا الخيط الفكري الممتد من أولاد حارتنا، وينجح محفوظ بفضل استخدامه الدقيق اللماح للغة في ترجمة المطلق إلى تاريخ وشخصيات وأحداث وتتابع زمني وأمكنة، في حين يظل المطلق، باعتباره المبدأ الأول للأشياء، قادرًا على الحفاظ على ابتعاده الأصلي والمؤلم بطرائق غامضة وبإصرار. وفي العائش في الحقيقة يتأثر إخناتون برب الشمس في صباه فيتغير إلى الأبد ويعتنق دين التوحيد، قبل الأوان. ولكن الرب لا يكشف عن نفسه أبدًا، مثلما لا نرى إخناتون نفسه إلا من مسافة ما، إذ نقرأ ما يحكيه عنه أعداؤه وأصدقاؤه وزوجته في قصص كثيرة، ولكنهم يقصُّون قصته دون أن يتمكنوا من سبر أغواره أو حل ألغازه. ومع ذلك فإن لمحفوظ جانبًا يعادي الصوفية عداءً ضاريًا، وإن كانت تُشقيه وتمزقه ذكرياته بل ولمحات وعيه بوجود قوة عظمى تستعصي على الإدراك والفهم، ويبدو أنها تعكر صفوه تعكيرًا شديدًا. وانظر معي مثلاً كيف أن رواية إخناتون تقتضي وجود ما لا يقل عن أربعة عشر راويًا لها، ومع ذلك تعجز عن التوفيق بين التفسيرات المتناقضة لحكمه. والواقع أن كل عمل أعرفه من أعمال نجيب محفوظ يتضمن وجود هذا التشخيص المحوري والنائي للقوة أو للسلطة" (ص ١٢ - ١٣).

لكن سعيد يلاحظ شيئًا آخر: "أنك حين تصل إلى نهاية رواية من روايات محفوظ تواجه ما يشبه المفارقة إذ تشعر بالأسى لما حدث لشخصياته في انحدارها الطويل البطيء، وتشعر في

الوقت نفسه بأمل لا يكاد يفصح عن نفسه في أنك إذا عدت إلى بداية القصة فربما استطعت أن تستعيد القوة الصافية لهؤلاء الأشخاص. ونستطيع أن نلمح مدى قوة هذه العملية وسيطرتها في عبارة يسميها محفوظ "رسالة" في أصداء السيرة الذاتية التي كتبها الروائي الكبير عام ١٩٩٤، وهي تقول: إن قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان[٣]" (ص ١٣، ١٤).

وتأتي مقالة ريتشارد داير - وهي مقالة قصيرة - تعليقًا على رواية الحرافيش بمناسبة ظهور ترجمتها الإنجليزية عام ١٩٩٤.

أما روجر ألن فيرصد في مقاله المهم عن حركة الترجمة الإنجليزية لأعمال نجيب محفوظ والتي أسهم هو فيها عندما اشترك مع الباحث المصري المقيم في نيويورك عاكف أبادير عام ١٩٧٣ في ترجمة مختارات من القصص القصيرة لنجيب محفوظ أُخِذَتْ من المجموعات القصصية التي نشرها بالعربية حتى عام ١٩٧١. "وكان القصد من المجموعة إيضاح تطور فن الصنعة في قصص محفوظ القصيرة، وتقديم أمثلة للموضوعات التي ما فتئ يتناولها على امتداد عمله بالكتابة، ومن بينها غربة الإنسان الحديث، والبحث عن السلوى، ودور الدين في المجتمع، وطبيعة الحكم العادل والطغيان" (ص ١٨).

ويقسّم روجر ألن الترجمات الإنجليزية لأعمال نجيب محفوظ إلى فترتين: الأولى تسبق حصوله على جائزة نوبل، والثانية بعدها. ويقرر أن دور الريادة في ترجمات محفوظ في الفترة السابقة لجائزة نوبل يعود إلى "تريفور لو جاسيك" Trevor Le Gassik الذي نشر زقاق المدق بالإنجليزية في بيروت عام ١٩٦٦. وإذا كانت هذه الطبعة الأولى للترجمة قد حذفت بعض المظاهر العربية الأصلية للنص الأصلي وخصوصًا السلامات والتحيات والتعليقات ذات الصبغة الإسلامية، فإن الطبعة الثانية التي ظهرت عام ١٩٧٥ أعادت إلى النص بعضًا منها. ويرى روجر ألن أن ترجمة لو جاسيك نجحت في إبراز خصائص الفن الروائي عند نجيب محفوظ في ذلك الوقت، مثل العناية الفائقة في وصف المكان والشخصيات، إلى جانب التفاعل بين الحوار وبين المونولوج الداخلي، وهو التفاعل الذي كان لا يزال يبحث عن التوازن المناسب بينهما. كما يقرر أنه على الرغم من مرور ما يزيد على ثلاثين عامًا [١٩٩٦] على ظهور هذه الترجمة لأول مرة. فما تزال من أقرب الترجمات منالاً للقارئ الأجنبي ومن أكثر الأعمال المترجمة إلى الإنجليزية تمثيلاً لنجيب محفوظ.

أما الثلاثية والتي ما زالت العمل الأهم والأضخم لنجيب محفوظ فإن روجر ألن يرى أن الصورة التي ظهرت بها في الإنجليزية ليست مُرْضية ويرى أن الترجمة الفرنسية للثلاثية أفضل. ويعود ذلك، في تقديره، إلى أن القرارات التي اتُّخِذت في أثناء عمليتي الترجمة والتحرير - من اختيار العناوين وفنون تصميم الأغلفة إلى تقاليد علامات الترقيم المستعملة في الحوار - توحي جميعها باستمرار آفة معينة فيما يتعلق بمواجهة قراء الإنجليزية من الغربيين مع مثل هذه الثقافة المختلفة التي أسيء فهمها كثيرًا؛ فكأنما كانت الصناعة الغربية لنشر الكتب ترمي في طرحها للترجمات الإنجليزية للقصص العربية في أسواق الغرب إلى تقليل الاختلافات بين الثقافات بدلاً من تصويرها، وهي الاختلافات التي تعتبر جزءًا جوهريًا من الثقافة التي تجري "ترجمتها"!..

ومن أمتع فصول الكتاب تلك الببليوجرافيا العربية التي حررها الدكتور ماهر شفيق فريد، فهي تمتاز بتعليقات نقدية وفيلولوجية بالغة الدقة والأهمية، مع إشارات مضيئة لظروف الترجمة أو التأليف، وتعريف بالمترجمين والمؤلفين، بما ينمّ عن علم غزير ورؤية نقدية ثاقبة؛ فعلى سبيل المثال: في حديثه عن كتاب الناقد الإسرائيلي ساسون سوميخ "الإيقاع المتغير: دراسة في روايات نجيب محفوظ" (الناشر: ا. ج. بريل: لايدن بهولندا، ١٩٧٣) يذكر الدكتور ماهر أن ساسون سوميخ أستاذ بجامعة تل أبيب، وأن كتابه هذا - وهو باللغة الإنجليزية - هو في الأصل رسالة

دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوي بجامعة أوكسفورد سنة ١٩٦٨، وكان عنوانها حينذاك: "روايات نجيب محفوظ: تقييم".

وبعد أن يستعرض فهرس الكتاب، يذكر الدكتور ماهر أن كتاب سوميخ لا يعيبه سوى بعض أخطاء مطبعية وأنه يحتاج إلى تنقيح وزيادة، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧.

ويتابع الدكتور ماهر ملاحظاته، ثم يختمها بالقول:

"ويذكر الكاتب ـ متابعًا في ذلك الرأي الشائع ـ أن حسنين ينتحر في نهاية رواية "بداية ونهاية" (ص ٦٧) [من كتاب سوميخ]. وحق أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير، ولكني أود أن أسجل هنا أني سمعت نجيب محفوظ، ذات مرة، يقول إن انتحار بطله معنوي لا جسدي، وأنه لو كان يريد الانتحار حقًا لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه، ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط يجيد السباحة، وعندي أن هذا التفسير الأخير أقوى وَقْعًا، وأكثر صدقًا مع طبيعة حسنين الجبانة في أعماقها" (ص ٣٥).

ويعيد الدكتور ماهر التأكيد على هذا الرأي في موضع آخر من الكتاب، وبالتحديد في مقالة "البحث عن المعنى" وهي عرض نقدي لكتاب "نجيب محفوظ: البحث عن المعنى" الصادر بالإنجليزية عن دار "رتلدج" للنشر (لندن/ نيويورك) ضمن سلسلة عنوانها "الفكر والثقافة العربيان"، وهو من تأليف الدكتور رشيد العناني، المحاضر في الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إكستر البريطانية. يقول الدكتور ماهر في خاتمة مقاله:

"هل لي، رغم ذلك، أن أصحح خطأ شائعًا؟ يقول رشيد العناني في ص ٦٧ ـ متابعًا في ذلك الرأي السائد ـ إن حسنين ينتحر في ختام رواية "بداية ونهاية" بعد أن أرغم أخته نفيسة على الانتحار. ألا فليشهد القاصي والداني: إن حسنين ـ كما قال لي الأستاذ نفسه ذات مرة، وهو أمامكم فاسألوه ـ قد انتحر انتحارًا معنويًا وليس بدنيًا. وقد قال لي نجيب يومها: إنه أجبن من أن ينتحر، فضلاً عن أنه ضابط يعرف السباحة ومن ثم فما كان، لو أراد الانتحار، ليرمي نفسه في النيل. وقد تبدو هذه نقطة صغيرة ولكنها في الواقع تغير من مفهومنا للرواية بأكملها، فضلاً عما تتضمنه من إساءة فهم لحقيقة شخصية حسنين" (ص ٨٠ ــ ٨١).

وبعد فإن كتاب "**نجيب محفوظ في عيون العالم**" يُعدُّ مرجعًا أساسيًا لكل باحث مهتم بدراسة إنجاز الثقافة العربية في مجال السرديات في العصر الحديث، من خلال واحد من أهم الشخصيات التي استطاعت تأصيل فن الرواية، وأصبح ـ كما يقول الدكتور سمير سرحان ـ "أديبًا أجاد طرائق فنه وتطوّر فشقَّ لنفسه أكثر من سبيل فني وسلك أكثر من منهج أدبي، إذ لم يعد الروائي الذي ينسج على منوال غيره من أعلام الرواية في العالم، بل غدا روائيًا وقصاصًا يتميز بطرائقه وأساليبه المتنوعة المتميزة المتفردة، بحيث وجدنا من الدارسين في الغرب من يعقد مقارنات صادقة بينه وبين عمالقة القرن العشرين في العالم فلا يغمطه حقه من التميز والتفرد والنبوغ".. إنه نجيب محفوظ !..

الهوامش :

(١) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ٢٠٠٢، (٢٢٢ صفحة من القطع المتوسط).

(٢) كان الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي قد قام بترجمة مقال إدوارد سعيد هذا بتكليف من مجلة "الكتب وجهات نظر" ونُشر في العدد ٢٥، فبراير ٢٠٠١ (ص ص: ٦٤ ــ ٦٨)، وهو التوقيت نفسه ـ تقريبًا ـ الذي قام فيه الدكتور عناني بترجمة المقال. لكن بمقارنة الترجمتين نكتشف أن ترجمة البرغوثي لمقال سعيد ترجمة كاملة، أما ترجمة عناني، فمحذوف منها أجزاء كثيرة!!

(٣) وردت هذه الجملة في النص الإنجليزي ما ترجمته: "إن قسوة الذاكرة تتجلى في تذكُّر ما يبدده النسيان".

فصول

فن

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

نجيب محفوظ :

في سياق الاحتفاء بالرواية وبكتابتها وكتابها، يأتي اهتمام الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) بمواقع الرواية، والتي تصل إلى وضع نصوص كاملة لأعمال روائية على طولها، سواء بوصفها نصوصا على الـ WORD أو بطريقة PDF، وبخاصة الأعمال التي تحدث جدلا عاليا.

ويحتل الروائي العربي العالمي نجيب محفوظ مساحته النصية والفضائية على شبكة الإنترنت بين مواقع تعرض لسيرته وأعماله وما كتبه وما كتب حوله، ومواقع أخرى تعرض لمجادلات حوله، ورصد لأخباره الفنية، وحياته الشخصية، والحوارات التي تجرى حوله، والندوات التي تتناول أدبه.

وفيما يأتي بعض هذه المواقع التي تهتم بنجيب محفوظ روائيا، وأديبا، ومفكرا:

- **الموقع الرسمي للأديب العالمي نجيب محفوظ:**

http://www.shorouk.com/naguibmahfouz/

ويضم الصفحات الآتية:

— سيرة : سيرة الأديب

ولد في ١١ ديسمبر ١٩١١ حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤.

أمضى طفولته في حي الجمالية حيث ولد، ثم انتقل إلى العباسية والحسين والغورية، وهي أحياء القاهرة القديمة التي أثارت اهتمامه في أعماله الأدبية وفي حياته الخاصة.

حصل على إجازة في الفلسفة عام ١٩٣٤ وأثناء إعداده لرسالة الماجستير " وقع فريسة لصراع حاد" بين متابعة دراسة الفلسفة وميله إلى الأدب الذي نما في السنوات الأخيرة لتخصصه بعد قراءة العقاد وطه حسين.

تقلد منذ عام ١٩٥٩حتى إحالته إلى المعاش عام ١٩٧١ عدة مناصب: حيث عمل مديرا للرقابة على المصنفات الفنية، ثم مديرا لمؤسسة دعم السينما ورئيسا لمجلس إدارتها، ثم رئيسا لمؤسسة السينما، ثم مستشارا لوزير الثقافة لشئون السينما.

بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٣٦. وانصرف إلى العمل الأدبي بصورة شبه دائمة بعد التحاقه بالوظيفة العامة.

عمل في عدد من الوظائف الرسمية، ونشر رواياته الأولى عن التاريخ الفرعوني، ولكن موهبته ستتجلى في ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) التي انتهى من كتابتها عام ١٩٥٢، ولم يتسن له نشرها قبل العام ١٩٥٦ نظرا لضخامة حجمها.

نقل نجيب محفوظ في أعماله حياة الطبقة المتوسطة في أحياء القاهرة، فعبر عن همومها وأحلامها، وعكس قلقها وتوجساتها حيال القضايا المصيرية. كما صور حياة الأسرة المصرية في علاقاتها الداخلية وامتداد هذه العلاقات في المجتمع، ولكن هذه الأعمال التي اتسمت بالواقعية الحية لم تلبث أن اتخذت طابعا رمزيا كما في رواياته "أولاد حارتنا"، و"الحرافيش"، و"رحلة ابن فطومة".

وبين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٩ كتب عددا من السيناريوهات للسينما. ولم تكن هذه السيناريوهات تتصل بأعماله الروائية التي سيتحول عدد منها إلى الشاشة في فترة متأخرة. ومن هذه الأعمال: "بداية ونهاية"، و"الثلاثية"، و"ثرثرة فوق النيل"، و"اللص والكلاب"، و"الطريق". صدر له ما يقارب الخمسين مؤلفا من الروايات والمجموعات القصصية. ترجمت معظم أعماله إلى ٣٣ لغة في العالم.

— أعمال :

ويعرض لأعماله مرتبة ترتيبا تاريخيا بدءا من ترجمة (مصر القديمة) ١٩٣٢م، ومجموعته القصصية همس الجنون ١٩٣٨م، وانتهاء بمجموعته القصصية أحلام فترة النقاهة ٢٠٠٤م، مع السماح بإمكانية تحميل جزء من العمل رواية كان أو مجموعة قصصية.

— الأفلام :

ويعرض للأفلام المستقاة من أعمال نجيب محفوظ مرتبة ترتيبا تاريخيا، وهي:

الوحش (١٩٥٤)، فتوات الحسينية (١٩٥٤)، درب المهابيل (١٩٥٥)، بين السماء والأرض (١٩٥٩)، بداية ونهاية (١٩٦٠)، اللص والكلاب (١٩٦٢)، زقاق المدق (١٩٦٣)، الطريق (١٩٦٤)، بين القصرين (١٩٦٤)، القاهرة٣٠ (١٩٦٦)، خان الخليلي (١٩٦٦)، السمان والخريف (١٩٦٧)، قصر الشوق (١٩٦٧)، ثلاث قصص (١٩٦٨)، ميرامار (١٩٦٩)، السراب (١٩٧٠)، الاختيار (١٩٧١)، ثرثرة فوق النيل (١٩٧١)، صور ممنوعة (١٩٧٢)، السكرية (١٩٧٣)، الشحات (١٩٧٣)، الحب تحت المطر (١٩٧٥)، الكرنك (١٩٧٥)، المذنبون (١٩٧٦)، المجرم (١٩٧٨)، الشريدة (١٩٨٠)، الشيطان يعظ (١٩٨١)، أهل القمة (١٩٨١)، فتوات بولاق (١٩٨٠)، وكالة البلح (١٩٨٢)، الخادمة(١٩٨٤)، أيوب (١٩٨٤)، دنيا الله (١٩٨٥)، التوت والنبوت (١٩٨٦)، الحب فوق هضبة الهرم (١٩٨٦)، عصر الحب (١٩٨٦)، الحرافيش (١٩٨٦)، الجوع (١٩٨٦)، وصمة عار (١٩٨٦)، قلب الليل (١٩٨٩)، ليل وخونة (١٩٩٠)، نور العيون (١٩٩١)، سمارة الأمير (١٩٩٢).

— نوبل :جائزة نوبل

ويعرض لنص الكلمة التي ألقيت في حفل تسلم جائزة نوبل.

— في حب نجيب محفوظ

ويعرض لمقالات كتبت عنه، لكتّاب وأعلام أمثال أنور المعداوي، سيد قطب، ويوسف القعيد، وكمال أبو المجد، وغيرهم.

— صور

ويحوي صورا متنوعة لنجيب محفوظ في مراحل تاريخية ومواقف مختلفة، بمفرده، ومع أعلام عصره.

— أخبار

ويحوي الرابط مقالات عن نجيب محفوظ يمكن تحميلها على الجهاز .

— اتصال

لكيفية الاتصال مع الدور المتخصصة في نشر أعمال الكاتب، والدار التي صممت الموقع.

- **ويكيبيديا:**

http://ar.wikipedia.org/wiki/

(ملحوظة: في حالة عدم وجود الصفحة على العنوان السابق يمكن كتابة اسم نجيب محفوظ في خانة البحث وسيتم التحويل إلى الموقع) (كما أن العناوين التي تحتها خط تمثل روابط عند الضغط عليها يتم التحويل إلى صفحات ذات صلة).

ويحوي الموقع تعريفا به على النحو الآتي:

نجيب محفوظ عميد الرواية العربية هو نجيب محفوظ بن عبد العزيز بن إبراهيم بن أحمد باشا. فاسمه المفرد مركب من اسمين تقديرا – من والده – للطبيب العالمي الراحل نجيب محفوظ الذي أشرف على ولادته. روائي مصري حائز على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨م. ولد في ١١ ديسمبر ١٩١١م في القاهرة، وحصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة من جامعة القاهرة وتدرج بالوظائف الحكومية حتى عمل مديرا عاما للرقابة على المصنفات الفنية عام ١٩٥٩م.

– نشأته الثقافية

أتم دراسته الابتدائية والثانوية وعمره ١٨ سنة، وهذا مؤشر على نجابته؛ إذ كان الحصول على شهادة الدراسة الثانوية في هذه السن وفي ذلك الوقت يعد علامة بارزة على ذكائه. وقد التحق بالجامعة سنة ١٩٣٠م ، ثم حصل على الليسانس في الفلسفة. يعد نجيب محفوظ من الأدباء العباقرة في مجال الرواية وقد وهب حياته كلها لهذا العمل، كما أنه يتميز بالقدرة الكبيرة على التفاعل مع القضايا المحيطة به، وإعادة إنتاجها على شكل أدب يربط الناس بما يحصل في المراحل العامة التي عاشتها مصر. يتميز أسلوب محفوظ بالبساطة، والقرب من الناس كلهم، لذلك أصبح بحق الروائي العربي الأكثر شعبية.

– مجال العمل

رغم أن نجيب قد انخرط في عدة أعمال فإن العمل الذي التهم حياته هو الكتابة. فقد كتب في مجلة الرسالة قصصا صغيرة، وأثناء ذلك كان يبحث عن مقومات فنه، ويشق طريقه بخطوات ثابتة.

– أعماله

بدأ نجيب محفوظ بكتابة الرواية التاريخية، ثم الرواية الاجتماعية. وتزيد مؤلفاته على ٥٠ مؤلفا.

ترجمت معظم أعماله إلى جميع اللغات العالمية وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في الرواية عام ١٩٥٩م .

يقدر النقاد نجيب بفضل رواياته المتميزة، كيفا وكمّا، وذلك بفضل ريادته لهذا الفن وتطويره الدائم لأساليب الكتابة القصصية.

ثم يعرض الموقع لبعض أعماله ورواياته ومجموعاته القصصية.

- **موقع صخر:**

http://thaqafa.sakhr.com/ketab/pages.asp?Lnk=mhfoaz/a001.xml

ويعرض لسيرته الذاتية، وبعض الأخبار المتعلقة به، وعلاقته بالسينما وكتابة السيناريو، وبعض أعماله القصصية والروائية.

- **موقع الشمسي:**

http://www.alshamsi.net/man/edu_arab/najeeb_mahfoth.html

ويفتتح قائلا تحت عنوان: شخصيات صنعت تاريخا

هو رائد الرواية العربية وأميرها وفارسها الأول وعلم من أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، وهو الحائز على جائزة نوبل العالمية في الأدب عام ١٩٨٨ .. وهو الرجل الذي قدم

للأدب العربي وخصوصا لفن الرواية أروع الخدمات وأجملها وأعظمها إلى أن اقترن فن الرواية باسمه وصار يدين للروائي والأديب العربي الكبير نجيب محفوظ فلا يذكر أحدهما دون الآخر .

ثم يعرض الموقع لسيرته الذاتية ودراسته وعمله، وعلاقته بالكتابة القصصية منذ تشكلها، ويورد نصا:

بدأ محفوظ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٣٦ بشكل رسمي ، ولكنه كان قد نشر أول قصة قصيرة له بالمجلة الجديدة الأسبوعية الصادرة يوم ١٩٣٤/٨/٣ بعنوان (ثمن الضعف) واستمر في كتابة القصص والروايات إلا أن موهبته تجلت في ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) التي انتهى من كتابتها عام ١٩٥٢ والتي لم يتسن له نشرها قبل العام ١٩٥٦ نظرا لضخامة حجمها.

ثم يعرض الموقع لأعماله الوظيفية: عمل نجيب محفوظ في عدد من الوظائف الرسمية: حيث عمل سكرتيرا برلمانيا بوزارة الأوقاف من ١٩٣٨ حتى ١٩٤٥، ثم انتقل للعمل بمكتبة الغوري بالأزهر، ثم نقل للعمل مديرا لمؤسسة القرض الحسن بوزارة الأوقاف حتى عام ١٩٥٤، ومن ثم تدرج في مناصبه فعمل مديرا لمكتب وزير الإرشاد، ثم مديرا للرقابة على المصنفات الفنية في عهد وزير الثقافة ثروت عكاشة، وفي عام ١٩٦٠، عمل مديرا عاما لمؤسسة دعم السينما، بعدها عمل مستشارا للمؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون عام ١٩٦٢، ثم عين رئيسا لمجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما في أكتوبر ١٩٦٦ إلى أن أحيل نجيب محفوظ إلى التقاعد في عام ١٩٧١؛ مما جعله ينضم إلى مؤسسة الأهرام وعمل بها كاتبا.

ثم يتناول بالتحليل السريع بعض أعماله الكبرى التي أثرت في مسيرة الرواية العربية والسرد العربي بعامة.

ويختتم الموقع برصد لأعمال نجيب محفوظ القصصية والروائية مرتبة تاريخيا منذ ١٩٣٢ حتى ١٩٩٩م .

- موقع أي سؤال:

http://www.aysoal.com/w5.htm

ويخصص صفحة للكاتب نجيب محفوظ تحت عنوان: كتاب عالميون.

ويحوي الموقع معلومات عن الكاتب، وسيرته الذاتية، وحياته الوظيفية والاجتماعية، وذكر لبعض أعماله الإبداعية.

- موقع عيون:

http://www.ouon.com/details-562304.html

ويستعرض الموقع السيرة الذاتية للكاتب والأعمال الأدبية التي أنتجها، والمتاحة باللغة الإنجليزية.

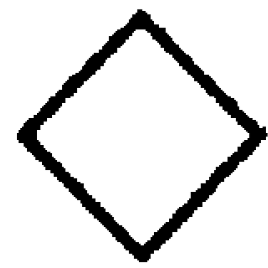
- منتديات كل يوم:

http://kolyom.blogspot.com/2006/03/blog-post_114295588980796164.html

ويعرض النص الكامل لرواية أولاد حارتنا بطريقة P D F.

ملحوظة: عند عدم عمل الرابط السابق، يمكن البحث في أي محرك بحث تحت عنوان "النص الكامل لرواية أولاد حارتنا" حيث تهتم بعض المواقع بوضع الرواية في بعض روابطها.

نجيب محفوظ في الثقافة العربية المعاصرة (ببليوجرافيا وملاحظات)



سامي سليمان أحمد

منذ ما يقرب من ستة عقود أخذ نجيب محفوظ (١٩١١ -) يحفر لاسمه موقعا بارزا في خريطة الأدب العربي الحديث والمعاصر بما قدمه من كتابات سردية أسهمت في تأصيل الأنواع السردية الحديثة في الأدب العربي، وكان من الطبيعي أن يأخذ النقاد في متابعة كتابات محفوظ، وقد أنتجت تلك المتابعة ركاما هائلا أسهمت في تشكيله أجيال من النقاد والدارسين مما جعل إنتاجهم عن محفوظ وكتاباته أضخم ما قُدم عن كاتب عربي حديث أو معاصر حتى الآن .

وتختص الببليوجرافيا الحالية برصد كتابات النقاد والدارسين عن محفوظ وكتاباته طوال الفترة الواقعة بين عامي ١٩٨٠ و ٢٠٠٥ . وقد استُبعِدت الكتب والدراسات التي نُشرت قبل عام ١٩٨٠، إلا تلك الكتب التي أدخل عليها مؤلفوها تعديلات جذرية أو أضافوا إليها إضافات مؤثرة عند إعادة طبعها في الفترة التي ترصدها هذه الببليوجرافيا؛ على نحو ما نجد، على سبيل التمثيل لا الحصر، في كتاب فاطمة موسى "نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية" ١٩٩٩ وفي كتاب رجاء عيد " قراءات في أدب نجيب محفوظ" ١٩٨٩. ففي الكتاب الأول تقدم المؤلفة ثلاثة فصول جديدة عن روايات محفوظ في الثمانينيات، وأما بقية الفصول، وعددها ثمانية، فتقوم فيها المؤلفة بإعادة صياغة مجموعة من مقالاتها التي كتبتها ونشرتها في الستينيات والسبعينيات [1]. وأما كتاب "قراءات في أدب نجيب محفوظ" فهو توسيع وإضافة لكتاب سبق أن نشره المؤلف، في عام ١٩٧٤، تحت عنوان "دراسة في أدب نجيب محفوظ: تحليل ونقد" [2] مما جعل الكتاب الثاني يصل حجمه إلى ضعف حجم الكتاب الأول.

وتضم هذه الببليوجرافيا الكتابات المنشورة بالعربية أو المترجمة إليها عن لغات أخرى، وهي تشتمل على ما قُدم عن نجيب محفوظ في الثقافة العربية المعاصرة؛ فتتضمن ما كُتب عنه في إطار النقد العربي المعاصر وما كتب من نقد عن الأفلام السينمائية المأخوذة عن رواياته أو عن قصصه القصيرة، وما كُتب عن جريمة الاعتداء عليه في أكتوبر ١٩٩٤، وما ورد عن كتاباته الروائية

والقصصية وسيرته الذاتية في إطار دراسات الأدب العربي الحديث التي تناولت موضوعاته أو اتجاهاته أو قضاياه.

وقد اعتمدت هذه الببليوجرافيا على حصر الكتب التي خُصصت بكاملها لنجيب محفوظ، والكتب التي تناولت أعماله أو بعضها في فصول منها، والمقالات التي كُتبت عنه في مجموعة كبيرة من الدوريات العربية المتصلة بالأدب والنقد، والدوريات التي تخصص أبوابا ثابتة لموضوعات الأدب والنقد، وهذه هي أسماء الدوريات التي عدنا إليها عند إعداد هذه الببليوجرافيا: "إبداع"، "أدب ونقد"، "الثقافة"، "الثقافة الجديدة"، "فصول"، "القصة"، "عالم الفكر"، "عالم الكتاب"، "علامات"، و"الهلال". كما عدنا إلى بعض أعداد مجلات "الأقلام"، و"الفكر العربي المعاصر"، و"الجديد في عالم الكتب والمكتبات". وقد وجدنا أن العودة إلى الصحف اليومية قليلة الجدوى لسببين، هما غلبة جوانب التغطية الإخبارية على هذه الصحف مع قلة الكتابات النقدية الجادة التي تضيف جديدا إلى ما كُتب عن محفوظ في الدوريات المهتمة بمسائل الأدب والنقد. وقيام كثيرين من النقاد الذين يكتبون مقالات أسبوعية أو شهرية أو نصف شهرية في الصحف والمجلات بإعادة نشر مقالاتهم تلك في كتبهم على نحو ما فعل كل من جابر عصفور، وصلاح فضل، وماهر شفيق فريد، وفاروق عبد القادر، وغيرهم.

ومن الضروري الإشارة إلى أن هذه الببليوجرافيا قد أفادت من محاولتين سابقتين ؛ أولاهما ما ورد في ببليوجرافيا حمدي السكوت في كتابه ذي الأجزاء الخمسة "الرواية العربية: ببليوجرافيا ومدخل نقدي" والذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٩٨، وهي ببليوجرافيا شاملة ومستوعبة تضم كما هائلا من المعلومات المتصلة بالروايات العربية (١٨٦٥- ١٩٩٥)، وتقدم مسحا أقرب إلى الشمول لما كُتب عن الروايات العربية في كل البلدان العربية تقريبا بما يجعلها المصدر الأساسي لكل دارس يريد دراسة الرواية العربية سواء في بلد عربي بعينه أو في مجموعة البلدان العربية أو فيها جميعا[٣]. وإذا كانت هذه الببليوجرافيا قد اقتصرت على الرواية فإن الببليوجرافيا الحالية تتضمن ما كُتب عن إبداع محفوظ الروائي والقصصي وما كُتب عن سيرته الذاتية وعن حواراته أيضا، كما أنها قد أضافت بعض النواقص التي ندت عن الببليوجرافيا السابقة، كما أنها أكملت الفترة الواقعة بين عامي ١٩٩٥ ونهاية عام ٢٠٠٥.

وثانيتهما الببليوجرافيا التي أصدرتها، في عام ٢٠٠٣، دار الكتب والوثائق القومية من إعداد مركز الخدمات الببليوجرافية والحساب العلمي وذلك بعنوان "نجيب محفوظ في المرآة: ببليوجرافية عن صاحب جائزة نوبل". وهي تضم الكتب التي كُتبت عن محفوظ والفصول التي كُتبت عنه في دراسات الأدب العربي، كما تضم أيضا ثبتا بالرسائل الجامعية التي أُعدت عن أدب محفوظ. وهي ببليوجرافيا تكشف عن جهد متواضع ونقص شديد في الإحاطة بما كُتب عن محفوظ؛ فهي تعاني من نقص حاد جدا في رصد الفصول التي كُتبت عن محفوظ في دراسات الأدب العربي؛ إذ رصدت الببليوجرافيا ثمانية كتب فقط في مرحلة الثمانينيات وما بعدها[٤]، على حين أن الببليوجرافيا الحالية قد رصدت ثمانية وثمانين كتابا.

ولم يقم القائمون عليها برصد ما كُتب عن محفوظ في الدوريات المختلفة على الرغم من أنه من المفترض أن دار الكتب لديها رصيد ضخم من الدوريات المصرية والعربية والأجنبية، كما أن القائمين بوضعها كانوا يكررون الحديث عن الكتاب الواحد عدة مرات حتى وإن لم تكن طبعته أو طبعاته الجديدة ذات إضافة[٥]، فضلا عن وجود عدة أخطاء لا يخلو منها أي عمل ببليوجرافي[٦].

وتسعى الببليوجرافيا الحالية إلى أن تكون أشمل ما قُدم عن كتابات محفوظ في الربع قرن الأخير، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام أولها الكتب المخصصة بكاملها لتناول كتابات نجيب محفوظ

أو بعضها، وثانيها الكتب التي تضم فصولا عن محفوظ أو عن بعض أعماله، وثالثها المقالات المنشورة في الدوريات (١٩٨٠ ـ ٢٠٠٥) وقد تم تقسيم المادة في القسمين الأول والثاني أبجديا تبعا لأسماء المؤلفين، أما في القسم الثالث فقد تم تقسيم المادة تاريخيا تبعا لتوالي السنوات، وفي إطار كل سنة تم ترتيب المواد المنشورة فيه زمنيا وأبجديا. وثمة بعض الملاحظات التي سجلناها بجوار بعض المواد.

وقد أعقبنا هذه الأقسام الثلاثة ببعض الملاحظات العامة عن الكتابات المرصودة في هذه الببليوجرافيا.

أولا: كتب عن نجيب محفوظ

١ـ إبراهيم الشيخ: مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ: تحليل ونقد، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٥.

٢ـ إبراهيم فتحي: نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٣ـ أحمد إبراهيم خليل: الإنسان والموقف والمصير في عالم نجيب محفوظ القصصي: دراسة تحليلية، مركز الدراسات العلمية، الإسكندرية ١٩٩٩.

٤ـ أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرايا الاستشراق السوفيتي، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩.

٥ـ أحمد عبد القادر الشاذلي: المضامين العربية في شعر حافظ الشيرازي والفارسية في حرافيش نجيب محفوظ، الدار المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.

٦ـ أحمد محمد عطية: أضواء جديدة على الثقافة العربية: أحاديث عربية، رع للطبع والنشر، القاهرة ١٩٨٠.

٧ـ أحمد هاشم الشريف: نجيب محفوظ: محاورات قبل نوبل، مؤسسة روز اليوسف ١٩٨٩.

٨ـ إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨.

٩ـ بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.

١٠ـ جليلة طريطر: رجع الأصداء: في تحليل ونقد أصداء السيرة الذاتية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

١١ـ جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠.

١٢ـ جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الآداب، بيروت ١٩٨١.

١٣ـ حسن البنداري: فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨.

١٤ـ حسين عيد: نجيب محفوظ: سيرة ذاتية وأدبية، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧.

١٥ـ حسين عيد: نجيب محفوظ: رواية مجهولة وتجربة فريدة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣.

١٦ـ حلمي بدير: نجيب محفوظ: الإيقاع المتغير، عامر للطباعة والنشر، المنصورة، ١٩٩٠ (صدرت الطبعة الثانية في عام ١٩٩٣ تحت عنوان "الإيقاع والمتغير" في حجم يقارب ضعف حجم الطبعة الأولى).

١٧ـ ديب علي حسن: نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان، المنارة، بيروت ـ دمشق، ١٩٩٧.

١٨ـ رجاء عيد: قراءات في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٩.

١٩_ رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥.
٢٠_ رجاء النقاش: نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته وأدبه، مؤسسة الأهرام، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٨٨.
٢١_ رجب حسن: نجيب محفوظ يقول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
٢٢_ رشيد العناني: عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته، كتاب الهلال، دار الهلال، نوفمبر ١٩٨٨.
٢٣_ رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٥(يضم هذا الكتاب كل الفصول المنشورة في الكتاب السابق"عالم نجيب محفوظ" وإن كان المؤلف قد غير بعض عناوينها).
٢٤_ رشيد العناني (تصنيف وتقديم): نجيب محفوظ: حصاد القول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.
٢٥_ روز ماري شاهين: قراءات متعددة للشخصية: علم نفس الطباع والأنماط: دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٩٥.
٢٦_ رياض عصمت: نجيب محفوظ:ما وراء الواقعية، دمشق (لا تحديد للناشر)، ١٩٩٧.
٢٧_ زياد أبو لبن: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع والإعلان، عمان، الأردن، ١٩٩٤.
٢٨_ ساسون سوميخ: ثلاثة فصول في أدب نجيب محفوظ، مكتبة ومطبعة السروجي، عكا، ١٩٨٢.
٢٩_ سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠.
٣٠_ سلوى العناني: نجيب محفوظ:أمير الرواية العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
٣١_ سمير فريد: نجيب محفوظ والسينما، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠.
٣٢_ سهام ذهني: ثرثرة مع نجيب محفوظ، دار أخبار اليوم، قطاع الثقافة، ٢٠٠٢.
٣٣_ السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ١٩٩٠.
٣٤_ سيزا قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٣٥_ عادل محمد عطا إلياس: تجربتي مع نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨٩.
٣٦_ عادل ناشد: ثرثرة على البحر: حوار، دار المستقبل، القاهرة ١٩٩٣.
٣٧_ عاطف فضول: مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من "القاهرة الجديدة" حتى "الثلاثية"، دار الحمراء، بيروت ١٩٩٣.
٣٨_ عبد الجليل شلبي وسمير سرحان ومحمود أمين العالم: حكاية أولاد حارتنا، كتاب اليوم، أخبار اليوم، يناير ١٩٩٥.
٣٩_ عبد الحميد إبراهيم وآخرون: نجيب محفوظ والفن الروائي، الهيئة العمة لقصور الثقافة، نوفمبر ٢٠٠٣ (يتضمن الكتاب عددا من الدراسات لكل من محمد مصطفى بدوي، محمود الربيعي، شارل فيال،محمد زغلول سلام، محمد حافظ دياب، وكولي وهو مستعرب صيني، ثم كورنيس نيلاند وهو مستعرب هولندي).

٤٠_ عبد الحميد كشك: كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا، القاهرة، المختار الإسلامي، دون تاريخ ودون رقم إيداع (صدر الكتاب في عام ١٩٨٩).
٤١_ عبد العال الحمامصي: هكذا تكلم نجيب محفوظ: محاورات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
٤٢- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٥.
٤٣_ عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٨.
٤٤_ العربي حسن درويش: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٩.
٤٥_ عزت قرني: فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ: الإطار والتهيئة والعمليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥(سبق نشر الكتاب كاملا بنفس العنوان في مجلة "عالم الفكر" عدد يناير- مارس ١٩٩٣).
٤٦_ علي شلش: نجيب محفوظ: الصوت والصدى، طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ (الطبعة الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٣).
٤٧_ غسان إسماعيل عبد الخالق: جهة خامسة: دراسات تطبيقية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٩٩.
٤٨_ غالي شكري: من الجمالية إلى نوبل، الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٨ (الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت ١٩٩١ تحت عنوان: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل: مواجهة نقدية).
٤٩_ غالي شكري (محرر): نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن، دار الشروق ١٩٩٩.
٥٠_ فاضل الأسود (محرر): الرجل و القمة: بحوث ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، وهو يتضمن الكتابات التالية من مرحلة ١٩٨٠- ١٩٨٩:
ا ـ أنجيل بطرس سمعان: نجيب محفوظ (١٩٨٧).
ب ـ جمال الغيطاني: القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ (١٩٨٤).
ج ـ عبد الله محارب: المولود في استكهولم (١٩٨٨).
د ـ عبد الحميد إبراهيم: نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل (١٩٨٣).
هـ ـ عبد الحميد القط: نجيب محفوظ والبناء الروائي (١٩٨٢) من كتابه "بناء الرواية في الأدب المصري الحديث".
و ـ عبد المنعم تليمة: نجيب محفوظ تراثا (١٩٨٨).
ز ـ محمد عناني: نجيب محفوظ ولغة الفن الروائي (١٩٨٨).
ح ـ نبيل فرج: أدب نجيب محفوظ في خطوطه العريضة (١٩٨١).
ط ـ نهاد صليحة: معنى الزمن في أدبه الروائي(١٩٨٨).
٥١_ فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.
٥٢_ فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩(في هذا الكتاب تقدم المؤلفة ثلاثة فصول عن بعض روايات الثمانينيات، أما بقية الفصول، وهي ثمانية، فتعيد فيها المؤلفة صياغة دراسات لها عن محفوظ سبق لها كتابتها في الستينيات والسبعينيات).
٥٣_ فؤاد حجاج: محاكمة شخصيات نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.
٥٤_ فؤاد دوارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٥٥_ فؤاد قنديل: نجيب محفوظ كاتب العربية الأول، الثقافة الجماهيرية، ١٩٨٨.

٥٦_ فوزية العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ: مظاهر تطور المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥- ١٩٦٧)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
٥٧_ كمال النجمي: نجيب محفوظ و أصداء معاصريه، كتاب الهلال، دار الهلال، يناير ١٩٩٠.
٥٨_ لطيفة الزيات: نجيب محفوظ: الصورة والمثال، كتاب الأهالي، جريدة الأهالي، القاهرة ١٩٨٩.
٥٩_ محمد أحمد القضاة: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات المورث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
٦٠_ محمد جبريل: نجيب محفوظ: صداقة جيلين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣.
٦١_ محمد الجوادي: في ظلال السياسة: نجيب محفوظ الروائي بين المثالية والواقع، جهاد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣.
٦٢_ محمد حماد: الجملة القرآنية في أدب نجيب محفوظ: دراسة في الإمكانات التركيبية للجملة القرآنية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩٢.
٦٣_ محمد حماد: تطور الأداء في أدب نجيب محفوظ، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩٢.
٦٤_ محمد سلماوي: نجيب محفوظ: مصر وطني، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٧.
٦٥ ـ محمد السيد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: دراسة في الزمان والمكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.
٦٦_ محمد شبل الكومي: القضايا الأخلاقية في الأدب المصري المعاصر: دراسة في رواية الطريق، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤.
٦٧_ محمد عبد الحكم عبد الباقي: الفن الروائي عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش، (لا تحديد للناشر) القاهرة ١٩٨٩.
٦٨_ محمد عبد الحكم عبد الباقي: السمات الفنية في القصة عند نجيب محفوظ: لحظة استشراف النكسة وحلولها، شركة الصفا للطباعة والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٠.
٦٩_ محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٣.
٧٠_ محمد عناني وماهر شفيق فريد: نجيب محفوظ في عيون العالم: تحية إليه في عيد ميلاده التسعين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
٧١_ محمد يحيي ومعتز شكري: الطريق إلى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ، أمة بيرس، المهندسين، القاهرة ١٩٨٩.
٧٢_ محمود صلاح: أولاد شارعنا: نجيب محفوظ ..ملف محاولة الاغتيال، مطابع أخبار اليوم، ١٩٩٧.
٧٣_ مصري عبد الحميد حنورة: مسيرة عبقرية: رحلة في عقل نجيب محفوظ، مكتبة الإسراء، القاهرة ـ طنطا، ١٩٩٢.
٧٤_ مصطفى بيومي: الرؤية الوفدية في أدب نجيب محفوظ، طبعة ماستر، المنيا، ١٩٩١.
٧٥_ مصطفى بيومي: معجم أعلام نجيب محفوظ، دراسة في تحليلية، مطابع الأهرام، ١٩٩٨.
٧٦_ مصطفى بيومي: القرآن الكريم في أدب نجيب محفوظ: دراسة معجمية تحليلية، دار الأحمدي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩.
٧٧_ مصطفى بيومي: أستاذ الجامعة في أدب نجيب محفوظ: المرايا نموذجا، دار الهدى، المنيا ٢٠٠١.
٧٨_ مصطفى بيومي: أمريكا في أدب نجيب محفوظ، طبعة ماستر، المنيا، ٢٠٠٢.

٧٩_ مصطفى بيومي: الكلب في أدب نجيب، طبعة ماستر، المنيا، ٢٠٠٢.
٨٠_ مصطفى بيومي: نجيب محفوظ والإخوان، كتاب اليوم، أخبار اليوم، ٢٠٠٥.
٨١_ مصطفى التواتي: فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ من خلال "اللص والكلاب" و"الطريق" و"الشحاذ"، مطبعة تونس، قرطاج، تونس ١٩٨١.(الطبعة الثانية بعنوان دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية "اللص والكلاب" و"الطريق" و"الشحاذ"، الدار التونسية للنشر ـ تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر" ١٩٨٦).
٨٢ ـ مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
٨٣_ مصطفى محمد موسى: نجيب محفوظ ..نوبل ..حول المجزم والجريمة والظواهر الإجرامية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥.
٨٤ ـ ناجي نجيب: قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
٨٥ ـ نادية بدران: نجيب محفوظ وصيغ روائية جديدة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧.
٨٦ ـ نبيل فرج: نجيب محفوظ: حياته وأدبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٨٧ ـ هاشم النحاس: نجيب محفوظ على الشاشة (١٩٤٥– ١٩٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
٨٨ ـ هاشم النحاس: نجيب محفوظ في السينما المصرية: ما قبل نوبل وبعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
٨٩ ـ وائل عزيز: الحقيقة الغائبة وراء فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، دار الحقيقة للإعلام العربي، القاهرة ١٩٨٩.
٩٠_ وفاء محمد إبراهيم: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ: قراءة فلسفية لبعض أعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.
٩١_ وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.
٩٢ ـ وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٥.
٩٣_ يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة: نجيب محفوظ، يوسف السباعي، محمد عبد الحليم عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

ثانيا: فصول في كتب

٩٤_ إبراهيم عوض: فصول في النقد القصصي(لا تحديد للناشر)، القاهرة، ١٩٨٥.
٩٥_ إبراهيم فتحي: الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
٩٦_ أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي،الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان، ١٩٩٨.
٩٧_ أحمد الزغبي: سلطة الأسلوب: دراسة في دور الأسلوب الحاسم في تشكيل هوية النص النقدية "في القصة والشعر"، قدسية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ١٩٩٣.

٩٨_ أحمد محمد الزغبي: في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية، دار الأمل، عمان، الأردن ١٩٨٦.

٩٩_ إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٠٠_ أندريه ميكيل: "الفن الروائي عند نجيب محفوظ"، منشور ضمن كتاب "رؤية فرنسية للأدب العربي" تأليف أحمد درويش الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣.

١٠١_ جابر عصفور: أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

١٠٢_ جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٠٣_ جابر عصفور: في محبة الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

١٠٤_ جابر عصفور: مواجهة الإرهاب في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العمة للكتاب، ٢٠٠٣.

١٠٥_ جلال العشري: جيل وراء جيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٠٦_ جهاد فاضل: أسئلة الرواية العربية، الدار العربية للكتاب (لا تحديد لمكان الطبع أو لتاريخه) (يتضمن الكتاب ست حوارات مع نجيب محفوظ).

١٠٧_ جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١.

١٠٨_ حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية: قراءة لنماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

١٠٩_ حلمي القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دار الاعتصام ١٩٩٠.

١١٠_ حلمي محمد القاعود: موسم البحث عن هوية: دراسات في الرواية والقصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١١١_ حمدي حسين: الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (١٩٦٥ ـ ١٩٧٥)، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩٤.

١١٢_ حمدي السكوت: دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.

١١٣_ حمدي السكوت: الرواية العربية الحديثة: ببليوجرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥ ـ ١٩٩٥)، الجزء الأول، دار الكتب المصرية ١٩٩٨.

١١٤_ حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ١٩٩١.

١١٥_ رزان محمود الهاشمي: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان، الأردن ٢٠٠٣.

١١٦_ رشيد الذوادي: أحاديث في الأدب مع توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، ثروت أباظة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١١٧_ روجر ألن: الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

١١٨_ سامي سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣.

١١٩_ السعيد الورقي: إتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٨٢.

١٢٠_ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢.

١٢١_ سماح سهيل إدريس: المثقف العربي والسلطة: بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

١٢٢_ سمير أبو حمدان: دراسات في الرواية: النص المرصود، المؤسسة الجامعية للدراسات والشر، بيروت ١٩٩١.
١٢٣_ سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، ١٩٨٠.
١٢٤_ شاكر النابلسي: كيمياء الرمز .. مذهب للسيف ومذهب للحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
١٢٥_ شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث: نماذج من الأدب القصصي والمسرحي، القاهرة، مكتبة النصر ٢٠٠١.
١٢٦_ شكري محمد عياد: على هامش النقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مايو ١٩٩٣.
١٢٧_ شوقي الزهرة: أثر السيرة الشعبية في الرواية التاريخية من ١٩١٤ ـ ١٩٥٠، مكتبة الزهراء للنشر، القاهرة ١٩٩١.
١٢٨_ صلاح الدين بوجاه: مقالة في الروائية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤.
١٢٩_ صلاح فضل: شفرات النص: بحوث سيميولوجية في شعرية القصيد والقص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٠.
١٣٠_ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، القاهرة ـ الكويت، ١٩٩٢.
١٣١_ صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في الشعر والقص والمسرح)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٣.
١٣٢_ طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.
١٣٣_ عبد البديع عبد الله: الرواية الآن: دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٠.
١٣٤_ عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية: مذهب وتطبيق، الكتاب الرابع: نحو رواية عربية، دار المعارف ١٩٩٥.
١٣٥_ عبد الحميد إبراهيم: الرواية العربية والبحث عن شكل، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٥.
١٣٦_ عبد الحميد القط: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف، ١٩٨٢.
١٣٧– عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة ١٩٩٩.
١٣٨_ عبد الرءوف أبو السعد: المحفوظية ولغة الخطاب الروائي، مكتبة نانسي، دمياط ١٩٨٩.
١٣٩– عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٤٠_ عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية الفنية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
١٤١_ عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٨.
١٤٢_ عبد الفتاح عثمان: دراسات في النقد الحديث: الشعر ـ القصة القصيرة ـ الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١.
١٤٣_ عبد المنعم الجداوي: الجريمة في الرواية العربية، كتاب الهلال، دار الهلال، يوليو ١٩٩٠.

١٤٤_ علي الراعي: الرواية في الوطن العربي: نماذج مختارة، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩١.
١٤٥_ علي الراعي: القصة القصيرة في الأدب المعاصر، دار الهلال، يوليو ١٩٩٩.
١٤٦_ علي الراعي: الرواية في نهاية قرن، دار المستقبل العربي، القاهرة ٢٠٠٠.
١٤٧_ علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي،تونس ٢٠٠٣.
١٤٨_ غسان زيادة: قراءات في الأدب والنقد، دار المنتخب العربي، بيروت ١٩٩٥.
١٤٩_ فاروق عبد القادر: أوراق من الرماد والجمر: متابعات مصرية وعربية (١٩٨٥– ١٩٨٧)، دار الهلال، ديسمبر ١٩٨٨.
١٥٠_ فاروق عبد القادر: من أوراق القبول والرفض: وجوه وأعمال، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
١٥١_ فاروق عبد القادر: من أوراق نهاية القرن، الطبعة الأولى، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢.
١٥٢_ فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد ١٩٨٧.
١٥٣– فدوى مالطي دوجلاس: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ (يتضمن فصلاً عنوانه "أحلام محفوظ" ص ـ ص ٢٠٣ ـ ٢٢٧).
١٥٤_ لطيفة الزيات: من صور المرأة في القصص العربي المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩.
١٥٥_ لطيفة الزيات: أضواء: دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٥٦_ مارينا ستاغ: حدود حرية التعبير: تجربة كتاب القصة والرواية في عهدي عبد الناصر والسادات، ترجمة طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.
١٥٧_ ماهر البطوطي: رواة وروائيون من الشرق والغرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.
١٥٨_ محسن جاسم الموسوي: ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.
١٥٩_ محمد برادة: الرواية العربية المعاصرة: استشراف لآفاق التطور المستقبلي، ضمن كتاب "الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والاختلاف" إشراف عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧.
١٦٠_ محمد جبريل: مصر المكان: دراسة في القصة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٦١_ محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٩٣.
١٦٢_ محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨١.
١٦٣_ محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي، ١_ المنهج البنيوي ـ البنية ـ الشخصية، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١.
١٦٤_ محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي، ٢ ـ الزمن ـ الفضاء ـ السرد، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١.

١٦٥_ محمد شبل الكومي: قضايا نقدية: تطبيقات عملية في علاقة الفكر بالأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.
١٦٦_ محمد عزام: الفهلوي: بطل الرواية في العصر الحديث، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٣.
١٦٧_ محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.
١٦٨_ محمود أمين العالم: الإبداع والدلالة: مقاربات نظرية وتطبيقية، دار المستقبل العربي، ١٩٩٧.
١٦٩_ محمود الحسيني المرسي: الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة: دراسة في المضمون والبناء الفني، دار المعارف، ١٩٨٤.
١٧٠_ محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية، دار الجيل للطباعة، بيروت ١٩٩٢.
١٧١_ محمود محمد عيسى: الشكل الفني في الرواية المصرية المعاصرة من ١٩٦٥ حتى الآن، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٩١.
١٧٢_ محمود منقذ الهاشمي: الرؤية النقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.
١٧٣_ مراد مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية (١٩١٤_ ١٩٨٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
١٧٤_ مصطفى عبد الغني: اتجاهات النقد الروائي المعاصر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
١٧٥_ مصطفى علي عمر: القصة وتطورها في الأدب العربي، دار المعارف، ١٩٨٢.
١٧٦_ منير فوزي: صورة الطفل في الرواية المصرية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٧.
١٧٧_ نبيل سليمان: سيرة القارئ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٦.
١٧٨_ نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٥.
١٧٩_ هيلاري كيلباترك: الرواية المصرية من زينب حتى ١٩٨٠، ترجمة حسن النعيمي، ضمن كتاب "تاريخ كمبردج للأدب العربي الحديث"، تحرير عبد العزيز السبيل وآخرين، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢.
١٨٠_ يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦.
١٨١_ يمنى العيد: في الرواية العربية بين الخصوصية وتميز الخطاب دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.

ثالثا: مقالات في الدوريات

١٩٨٠

١_ فتحي سلامة: نجيب محفوظ والشك الديكارتي، القصة، عدد يونيه ١٩٨٠.

١٩٨١

٢_ هدى وصفي: الشحاذ: دراسة نفس بنيوية، فصول، عدد يناير ١٩٨١.

٣ ـ جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية، فصول، عدد إبريل ١٩٨١ (أعيد نشرها في كتاب "نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن" ١٨٨٩، أعاد المؤلف نشرها في كتابه قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢).

٤ــ نبيل فرج: أدب نجيب محفوظ في خطوطه العريضة، الثقافة، عدد إبريل ١٩٨١.

٥ ـ محمد عبد الله الشفقي: نجيب محفوظ في عالم الناطقين بالإنجليزية، الهلال، عدد ديسمبر ١٩٨١ (عن مقدمة "جون فاولر" لترجمة فاطمة موسى رواية "ميرامار").

٦ــ عبد العزيز الدسوقي: قضايا وملاحظات: قصة الرواية في مصر، الثقافة، عدد ديسمبر ١٩٨١.

١٩٨٢

٧ــ ثروت أباظة: أفراح القبة قمة جديدة لنجيب محفوظ، القصة، عدد يناير ١٩٨٢.

٨ــ سامي سويدان: مقاربة سيميائية قصصية: "اللص والكتاب" لنجيب محفوظ، الفكر العربي المعاصر، بيروت، فبراير ١٩٨٢.

٩ــ سامي خشبة: جيل الستينيات في الرواية المصرية، فصول، عدد يناير ـ مارس ١٩٨٢.

١٠ــ سامية أسعد: عندما يكتب الروائي التاريخ، فصول، عدد يناير ـ مارس ١٩٨٢.

١١ــ محمد هريدي: مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية، فصول، عدد يناير ـ مارس ١٩٨٢.

١٢ــ فدوى ملطي ـ دوجلاس: العناصر القصصية في الأدب العربي المعاصر: الأحلام في ثلاث قصص، فصول، عدد مارس ١٩٨٢ (ترجمة عفت الشرقاوي).

١٣ــ ماهر شفيق فريد: نجيب محفوظ في الإنجليزية: مقالة ببليوجرافية، فصول، عدد مارس ١٩٨٢.

١٤ــ ثروث أباظة: ليالي ألف ليلة وليلة، القصة، عدد إبريل ١٩٨٢.

١٥ــ فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول، عدد يوليو ـ سبتمبر، ١٩٨٢.

١٦ــ عبد الفتاح عثمان: الواقعية الطبيعية في روايتي "الكرنك"، "يا عزيزي كلنا لصوص"، مجلة الثقافة، عدد أغسطس ١٩٨٢ (أعاد نشرها في كتابه "دراسات في النقد الحديث").

١٧ــ صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية: دراسة في تأثير "العنف والصخب" على الرواية العربية، فصول، عدد سبتمبر ١٩٨٢.

١٨ــ حلمي بدير: القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، فصول، عدد سبتمبر ١٩٨٢.

١٩ ـ نبيلة إبراهيم: الليالي في الليالي، فصول، عدد سبتمبر ١٩٨٢ (أعادت نشرها في كتابها "فن القص").

١٩٨٣

٢٠ــ عبد الحميد إبراهيم: نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٨٣ (أعيد نشرها في كتاب " الرجل والقمة: بحوث ودراسات").

١٩٨٤

٢١ــ جمال الغيطاني: القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ، إبداع عدد يناير ١٩٨٤ (أعيد نشرها في كتاب "الرجل والقمة: بحوث ودراسات").

٢٢ــ حمدي السكوت: عزلة الإنسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ، أدب ونقد، عدد يناير ١٩٨٤ (أعاد نشرها في كتابه "دراسات في الأدب والنقد").

٢٣_ حسين عيد: الموت من المقاومة إلى الاستسلام في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة، إبداع، عدد مارس ١٩٨٤.

٢٤_ شجاع مسلم العاني: أساليب السرد والبناء في الرواية، الأقلام، عدد إبريل ١٩٨٤.

٢٥_ نبيلة إبراهيم: مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، إبداع، عدد مايو ١٩٨٤.

٢٦_ يحيي الرخاوي: القتل بين مقامي العبادة والدم في "ليالي ألف ليلة وليلة"، الإنسان والتطور، يوليو ١٩٨٤ (أعاد نشرها في "قراءات في نجيب محفوظ").

٢٧_ فردوس البهنساوي: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، فصول، عدد سبتمبر ١٩٨٤.

٢٨_ مصري حنورة: نجيب محفوظ مبدعا..الأصالة و إعجاز الإيجاز في رواية "قلب الليل"، فصول، عدد سبتمبر ١٩٨٤.

٢٩_ جمال فاضل شحات: عن العدالة والمجد وآل الناجي في ملحمة الحرافيش، إبداع، عدد أكتوبر ١٩٨٤.

١٩٨٥

٣٠_ نادية كيلاني: السياسة والأدب والمرأة، حديث مع نجيب محفوظ، الهلال، عدد يناير ١٩٨٥.

٣١_ أحمد محمد عطية: نجيب محفوظ باحثا عن الحقيقة في روايته الجديدة عن إخناتون، القاهرة، عدد فبراير ١٩٨٥.

٣٢_ عبد المنعم عواد يوسف: مدخل إلى المدينة العربية والرواية: بين المشاكلة و المثاقفة الحضارية، عدد فبراير ١٩٨٥.

٣٣_ عبد الرحمن أبو عوف: بعد الواقع وبعد الفن في رواية "أفراح القبة"، إبداع، عدد فبراير ١٩٨٥ (أعاد نشرها في كتابه "الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ").

٣٤_ أحمد كامل عبد الرحيم: كافكا بين طه حسين ونجيب محفوظ، القاهرة، عدد ٢٦ مارس ١٩٨٥.

٣٥_ يحيي الرخاوي: الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع، فصول، عدد مارس ١٩٨٥.

٣٦_ سيد حامد النساج: ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية، فصول، عدد مارس ١٩٨٥ (عرض ومناقشة لكتاب سيزا قاسم "بناء الرواية عند نجيب محفوظ: دراسة مقارنة").

٣٧_ مصطفى درويش: مع نجيب محفوظ في رحلته داخل دنيا الأطياف، الهلال ـ، عدد مايو ١٩٨٥ (عن عرض فيلم دنيا الله).

٣٨_ محمد إسويرتي: ثرثرة فوق النيل، عالم الفكر، عدد يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٥.

٣٩_ سعيد إسماعيل علي: الجوع والتعليم في روايات نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ١٩٨٥.

١٩٨٦

٤٠_ محمد إسويرتي: حضرة المحترم أو أنسنة السردي الأيديولوجي، فصول، عدد يونيه ١٩٨٦ (أعاد نشرها في "عالم الفكر" عدد سبتمبر ١٩٨٦).

٤١_ حلمي محمد القاعود: الباقي من الزمن ساعة، إبداع، عدد يونيه ١٩٨٦.

٤٢_ فاضل الأسود: بداية ونهاية، القاهرة، عدد ١٥ يوليو ١٩٨٦.

٤٣_ أمينة رشيد: في جماليات الرواية: الرواية والأيديولوجية المظاهرة والمعركة الشعبية في الرواية: نماذج من الأدبين الفرنسي والعربي، أدب ونقد، عدد سبتمبر ١٩٨٦.

٤٤_ حسن البنداري: قراءة القصة القصيرة، القصة، عدد أكتوبر ١٩٨٦(دراسة لقصة "دنيا الله" من المجموعة التي تحمل اسمها).
٤٥_ أحمد محمد عطية: "يوم قُتل الزعيم" ..الرواية الوثيقة، القاهرة، عدد ١٥ نوفمبر ١٩٨٦.

١٩٨٧

٤٦_ عصام عبد الله: حوار مع نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٧.
٤٧_ لطيفة الزيات: نجيب محفوظ والمنظور المثالي، أدب ونقد، عدد فبراير ١٩٨٧.
٤٨_ محمد حسن عبد الله: حديث الصباح والمساء، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٧.

١٩٨٨

٤٩_ محمد كشيك: حوار مع عميد الرواية العربية نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد إبريل ١٩٨٨.
٥٠_ محسن جاسم الموسوي: رواية النص خطابا نقديا في الكتابة العربية المعاصرة، الأقلام، بغداد، عدد مايو ١٩٨٨.
٥١_ محمد محمود عبد الرازق: الشقاء بين تشيكوف ونجيب محفوظ، إبداع، عدد يونيه ١٩٨٨.
٥٢_ محمد جبريل: ثورة ١٩١٩ بين أسرة "بين القصرين" و أسرة "عودة الروح"، عالم الكتاب، عدد يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٨.
٥٣_ نبيل حداد: بانوراما الطبقة الوسطى المصرية في قرنين، الأقلام، بغداد، عدد أغسطس ١٩٨٨.
٥٤_ توفيق حنا: من اللص والكلاب إلى الحرافيش، القاهرة، عدد ١٥ أغسطس ١٩٨٨ (عن عرض فيلم التوت والنبوت).
٥٥_ عبد المجيد شكري: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ أغسطس ١٩٨٨ (عرض لكتاب محمد حسن عبد الله).
٥٦_ محمد شبل الكومي: نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش والموروث الشعبي، القاهرة، عدد ١٥ سبتمبر ١٩٨٨.
٥٧_ جمال عبد الناصر: نجيب محفوظ الروائي المتفرد، القاهرة، عدد ١٥ سبتمبر ١٩٨٨.
٥٨_ طه وادي: بداية ونهاية ..المضمون والشخصية، القاهرة، عدد ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ (أعاد نشرها في كتابه "دراسات في نقد الرواية").
٥٩_ ألفريد فرج: شخصيات خالدة من الأدب العربي إلى الأدب العالمي، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٠_ جمال الغيطاني: حارة نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦١_ حسن محسب: فوز نجيب محفوظ يعتبر فوزا للحضارة العربية، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٢_ سليمان فياض: تتويج للأدب العربي، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٣_ سهير القلماوي: أثر الهزيمة في تقنية الرواية عند نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٤_ سيد حامد النساج: نجيب محفوظ في ضميرنا الأدبي، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٥_ شكري عياد: درس من الجائزة، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.
٦٦_ عاطف مصطفى: بين البداية وتحقيق الحلم، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.

٦٧_ غالي شكري: "صباح الورد" يا نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر (عن مجموعة" صباح الورد"١٩٨٨.

٦٨_ فاليريا كربتشنكو: سر جاذبية نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.

٦٩_ محمد روميش: مع نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر، ١٩٨٨.

٧٠_ محمود بقشيش: نجيب محفوظ والفن التشكيلي، الهلال، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

٧١_ محمود قاسم: نجيب محفوظ والفكر الإنساني، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.

٧٢_ يحيي حقي: نجيب، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.

٧٣_ يوسف القعيد: قيراط بخت أم فدان شطارة، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٨٨.

٧٤_ إبراهيم حمادة: هذا الحصاد السخي، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٧٥_ أحمد حسين الطماوي: من الأدب السياسي عند نجيب محفوظ: الكرنك، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٧٦_ أحمد عبد الله: رؤيتان مختلفتان لرواية "الطريق": دراسة مقارنة بين الرواية وفيلمي "وصمة عار" و"الطريق"، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٧٧_ حامد أبو أحمد: الواقعية النقدية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ أكتوبر ١٩٨٨.

٧٨_ سعد الهجرسي: نجيب محفوظ وعالم الكتاب وجائزة نوبل، عالم الكتاب، عدد أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨.

٧٩_ شمس الدين موسى: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ (عرض لكتاب جورج طرابيشي).

٨٠_ صلاح خليل: العلم في أدب نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

٨١_ عبد الرحيم يوسف الجمل: الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ، عالم الكتاب، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٨ (عرض لكتاب يوسف نوفل).

٨٢_ ماهر شفيق فريد: روايات نجيب محفوظ في السبعينيات، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٨٣_ محمد حسن عبد الله: لغز السيدة الجميلة، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

٨٤_ محمد شبل الكومي: الوجود والحرية: دراسة في "زقاق المدق"، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٨٥_ محمد محمود عبد الرازق: بدايات نجيب محفوظ، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

٨٦_ محمد محمود عبد الرازق: حواريات نجيب محفوظ، القاهرة، عد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٨٧_ محمد نجيب التلاوي: نجيب محفوظ ورواية النهر، القاهرة، عدد ١٥ أكتوبر ١٩٨٨.

٨٨_ مصطفى عبد الغني: الزمن في رواية نجيب محفوظ "الباقي من الزمن ساعة"، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٨٩_ مراد عبد الرحمن مبروك: نجيب محفوظ: دراسة فنية من ١٩٦٧ - ١٩٧٧ (عرض لرسالة محمد عبد الحكم عبد الباقي والتي تحمل نفس عنوان المقال).

٩٠_ نبيل فرج: تعليق على مقال نجيب محفوظ "السينما والتعبير الفني"، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٩١_ عبد الله خيرت: وجه من المرايا، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

٩٢_ غالي شكري: يوميات الفرح في كتاب الأحزان، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٩٣_ فؤاد زكريا: نجيب محفوظ والجائزة، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨.

٩٤_ قطب بسيوني: حول السمات الفنية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ (حوارات مع كل من عبد المنعم تليمة ومحمد عناني وأحمد عتمان).

٩٥_ حسين عيد: قراءة في مجموعة "التنظيم السري" رؤية شاملة لرحلة الإنسان في الدنيا، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

١٩٨٩

٩٦_ أحمد عبد الرازق أبو العلا: قراءة في رواية نجيب محفوظ "يوم قتل الزعيم"،القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

٩٧_ سليمان فياض: كلمات الحكيم نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا"، الهلال، عدد يناير ١٩٨٩.

٩٨_ إبراهيم فتحي: الحداثة و الفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

٩٩_ أحمد عتمان: حوار مع نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠٠_ جمال عبد المقصود: رواية يوم قُتل الزعيم: صورتان للحدث الروائي، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠١_ جمال نجيب التلاوي: المتغير الاجتماعي في رواية "الحب فوق هضبة الهرم"، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠٢_ جهاد جبار الكبيسي: ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠٣_ خيري شلبي: الحس التاريخي في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠٤_ عبد الرحمن أبو عوف: نمط المثقف اليساري في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١٠٥_ عبد العال الحمامصي: نجيب محفوظ وجائزة نوبل، القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

١٠٦_ عبد المجيد شكري: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩ (عرض لكتاب نبيل راغب).

١٠٧_ عبد الهادي الجوهري: البعد الاجتماعي في أدب نجيب محفوظ، القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

١٠٨_ عماد الشربيني: روافد العالمية في أدب نجيب محفوظ، القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

١٠٩_ مجدي فرج: في صحبة نجيب محفوظ مسرحيا، أدب ونقد، عدد إبريل ١٩٨٩.

١١٠_ محمد الشربيني: قراءة درامية في رواية "أفراح القبة" لنجيب محفوظ، القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

١١١_ محمد محمود عبد الرازق: "الجوع" قصة مبكرة لنجيب محفوظ، القصة، عدد يناير ١٩٨٩.

١١٢_ محمد كشيك: مغامرة الإبداع في قصص نجـيب محفوظ القصيرة، القاهرة، عد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١١٣_ محمود عاطف السيد: نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٩.

١١٤_ نبيل فرج: تأملات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ يناير ١٩٨٨(عرض لكتاب محمود أمين العالم).

١١٥_ إبراهيم حمادة: انكسار بطل: يحي ويميت عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.

١١٦ ـ أحمد محمد عطية: عالم نجيب محفوظ بين السياسة والتاريخ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١١٧_ إيمان مرسال: المرأة في الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١١٨_ جابي جلايشمان: اغتيال نجيب محفوظ، ترجمة مدحت العاني، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١١٩_ حسين عيد: قراءة في مجموعة "صباح الورد" لنجيب محفوظ: تنوع المصائر في دورة الحياة، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٢٠_ سليمان الشطي: نجيب محفوظ: رحلة المعاناة من الحارة إلى المسرات، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٢١_ سمير فريد: كتابان عن نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩ (عرض لكتابي هاشم النحاس "يوميات فيلم" و"نجيب محفوظ على الشاشة").
١٢٢_ شمس الدين موسى: المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، (عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩ عرض لكتاب غالي شكري).
١٢٣_ شوقي بدر يوسف: البطل الشعبي وملامحه في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ٥١ فبراير ١٩٨٩.
١٢٤_ عبد المجيد شكري: العالم الروائي عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩ (عرض لكتاب إبراهيم فتحي).
١٢٥_ قاسم عبد الأمير العجام: من ندوة عن نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٢٦_ لمعي المطيعي: خواطر عن نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥فبراير ١٩٨٩.
١٢٧_ محمد العبد: الخطاب الروائي في "ثرثرة فوق النيل"، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٢٨_ محمد عبد الحكم عبد الباقي: المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٢٩_ مجدي أحمد توفيق: مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٣٠_ مصطفى عبد الغني: ملحمة الحرافيش: الشخصية والرمز، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٣١_ م.ق: الفتوات والحرافيش بين الفيلم والرواية، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٣٢_ نبيل فرج: أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه، القاهرة، عدد ١٥ فبراير ١٩٨٩.
١٣٣_ محمد رجب البيومي: نجيب محفوظ ناقد مثقف، الهلال، عدد مارس ١٩٨٩.
١٣٤_ أمين العيوطي: قشتمر نجيب محفوظ، الهلال، عدد مايو ١٩٨٩.
عدد مايو ١٩٨٩.
١٣٥_ محمد إسويرتي: "ميرامار" أو جدل السرد والحوار.

١٩٩٠

١٣٦_ أمين يوسف عودة: "رحلة ابن فطومة" رواية نجيب محفوظ تحليل مضموني وفني، إبداع، عدد يناير ١٩٩٠.
١٣٧_ شكري محمد عياد: عودة إلى النقد، الهلال، عدد يناير ١٩٩٠.
١٣٨_ حلمي سالم: النجيبان محفوظ وسرور، أدب ونقد، عدد يناير ـ فبراير ١٩٩٠.
١٣٩_ عبد البديع عبد الله: قصص نجيب محفوظ القصيرة، إبداع، عدد فبراير ١٩٩٠.

١٤٠_ إبراهيم الدسوقي شتا: الحرافيش ..الحلم، العهد، النبوءة، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤١_ أحمد طالب: نجيب محفوظ وفوزه بجائزة نوبل في الدوريات اليمنية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٢_ آمال كمال: رواية الشحاذ ...رؤية نفسية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٣_ أندريه ميكيل: الفن الروائي عند نجيب محفوظ، ترجمة أحمد درويش، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠(أعيد نشرها في كتاب "رؤية فرنسية للأدب العربي" ١٩٩٣).
١٤٤_ ثناء إبراهيم موسى فرحات: نجيب محفوظ في الصحف المصرية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٥_ حسين عيد: قراءة في مجموعة قصص "صباح الورد" لنجيب محفوظ، : مصائر البشر وسط تحولات الحياة، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٦_ رجب حسن رجب: سقط المجتمع وسقط الذات "محجوب عبد الدايم"، حوار مع نجيب محفوظ، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٧_ سعد الهجرسي: هذا العدد الفضي لنجيب محفوظ، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٨_ سعد الهجرسي: محفوظ في ظلال جائزة "نوبل": تأصيل وتطبيق للدراسة الببليو ـأدبية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٤٩_ شمس الدين موسى: خطان أساسيان في مجموعة "أهل الهوى"، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٠_ الطاهر أحمد مكي: أولاد حارتنا ...محاولة لتفسير بعض رموزها، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥١_ عبد اللطيف عبد الحليم: الاستشراق الإسباني ونجيب محفوظ، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٢_ فكري عز الدين جبور: خطاب مفتوح إلى يوسف إدريس، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٣_ قطب عبد العزيز بسيوني: بين مركيز ونجيب محفوظ، حوار مع حامد أبو أحمد، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٤_ لمعي المطيعي: الرجل والقمة: عرض وتحليل، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٥_ لوسي يعقوب: نجيب محفوظ: الجذور والثمار، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٦_ محمد جبريل: قراءة في المكونات الثقافية لنجيب محفوظ، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٧_ محمد فتحي عبد الهادي: نجيب محفوظ في مكتبتين قوميتين: دراسة وقائمة ببليوجرافية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٨_ محمد محمد الجوادي: يوم قتل الزعيم ..نموذج للكتابة السياسية، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٥٩_ محمد محمود عبد الرازق: نجيب محفوظ في صحبة طه حسين، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٦٠_ محمود العزب: فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: عرض وتحليل، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.

١٦١_ نبيل فرج: آراء نجيب محفوظ في الفن والحياة، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٦٢_ يسري عبد الغني: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ: عرض وتحليل، عالم الكتاب، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٠.
١٦٣_ علي أبوشادي: نجيب محفوظ ضمير عصره ..ومازالت آفة أهل حارتنا النسيان، الثقافة الجديدة، عدد مارس ١٩٩٠(عن فيلم تسجيلي لهاشم النحاس عن نجيب محفوظ).
١٦٤_ علي أبو شادي: طموح مشروع لاجتياز عقبات الممنوع، الثقافة الجديدة، عدد إبريل ١٩٩٠ (عن عرض فيلم "قلب الليل").
١٦٥_ علي أبو شادي: ليل وخونة: إعادة ركيكة لرائعة نجيب محفوظ"اللص والكلاب"، الثقافة الجديدة، عدد يونيه ١٩٩٠.
١٦٦_ طه وادي: السياسة والفن في الرواية العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٠.
١٦٧_ حامد أبو أحمد: "رواية أولاد حارتنا" والتأليف على غير مثال سابق، الثقافة الجديدة، عدد سبتمبر ١٩٩٠.
١٦٨_ يحيي الرخاوي: دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في "الحرافيش"، فصول، عدد أكتوبر ١٩٩٠ (أعاد نشرها في كتابه "قراءات في نجيب محفوظ)
كمال رمزي: نجيب محفوظ على الشاشة، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ١٩٩٠ ._ ١٦٩

١٩٩١

١٧٠_ عبد الملك مرتاض: خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ: دراسة في "زقاق المدق"، فصول، عدد فبراير ١٩٩١(الفصل الرابع من القسم الثاني من كتابه "زقاق المدق").
١٧١_ مراد عبد الرحمن مبروك: حركة النص التراثي في الرواية المصرية المعاصرة، الثقافة الجديدة، عدد مارس ١٩٩١.
١٧٢_ محمد دكروب: صراعات اليمين واليسار في شخصيات نجيب محفوظ، أدب ونقد، عدد مارس ١٩٩١.
١٧٣_ صلاح خليل: العلم والروح في أدب نجيب محفوظ، الهلال، عدد مارس ١٩٩١.
١٧٤_ بهاء طاهر: مصر القديمة في أعمال نجيب محفوظ، الهلال، عدد مايو ١٩٩١.
١٧٥_ حكيم ميخائيل شحاته: حارة نجيب محفوظ، الهلال، عدد يونيه ١٩٩١.
١٧٦_ هدى وصفي: التداخل الثقافي في ثلاثية نجيب محفوظ، أدب ونقد، عدد يوليو ١٩٩١.
١٧٧_ فرج مجاهد عبد الوهاب: نجيب محفوظ ..الطريق والصدى من المقالة إلى الرواية، الهلال، عدد سبتمبر ١٩٩١ (عرض لكتاب علي شلش).
١٧٨_ شوقي بدر يوسف: أفراح القبة والرواية الصوتية، القاهرة، عدد ١٥ سبتمبر ١٩٩١.
١٧٩_ أحمد عبد المعطي حجازي: أولاد حارتنا ليست نصا دينيا، أدب ونقد، عدد نوفمبر ١٩٩١.
١٨٠_ صلاح فضل: فتوى نقدية في "أولاد حارتنا": أمثولة الحق والعدالة، أدب ونقد، عدد نوفمبر ١٩٩١.
١٨١_ حلمي محمد القاعود: نجيب محفوظ ورواية الاستدعاء التاريخي، عالم الفكر، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩١.
١٨٢_ يحيي حقي: يحيي حقي يداعب الشيخ الغزالي ونجيب محفوظ، أدب ونقد، عدد ديسمبر ١٩٩١.

١٨٣_ رد كنج: تفكيك الذات في مرايا نجيب محفوظ، ترجمة أحمد إبراهيم الهواري،علامات، عدد ديسمبر ١٩٩١.

١٩٩٢

١٨٤_ حسين عيد: نجيب محفوظ والفجر الكاذب: إيقاعات الحياة المتجددة، الثقافة الجديدة، عدد يناير ١٩٩٢.

١٨٥_ غالي شكري: أقنعة الفانتازيا من سفر التكوين: في البدء كان القمع، فصول، ربيع ١٩٩٢.

١٨٦_ طلعت رضوان: "أولاد حارتنا"بين الإبداع الأدبي والنص الديني، فصول، ربيع ١٩٩٢.

١٨٧_ محسن جاسم الموسوي: استراتيجيات "الانشقاق" في الكتابة العربية المعاصرة، فصول، ربيع ١٩٩٢.

١٨٨_ محمد قطب: عن الرمز والمثال، فصول، صيف ١٩٩٢(مناقشة لمقال طلعت رضوان السابق، وقد أعاد نشره في كتابه"الرؤى والأحلام").

١٨٩_ عمر قتال: على هامش "أولاد حارتنا" بين الإبداع الأدبي والنص الديني، فصول، صيف ١٩٩٢.

١٩٠– أحمد صبرة: "أولاد حارتنا" ومشكلة سوء الفهم، فصول، صيف ١٩٩٢.

١٩١_ مصطفى بيومي: الفكاهة السياسية في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٢ .

١٩٩٣

١٩٢_ عزت قرني: فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ، عالم الفكر، عدد يناير ـ مارس ١٩٩٣.

١٩٣_ محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، فصول، شتاء، ١٩٩٣.

١٩٤_ محسن جاسم الموسوي: هل من خصوصية للرواية العربية، فصول، ربيع ١٩٩٣ (أعاد نشرها في كتابه "ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث").

١٩٥_ مصطفى درويش: تصوير شخصيات نجيب محفوظ في السينما، الهلال، عدد يونيو ١٩٩٣.

١٩٦_ عنايات فريد: شخصيات نجيب محفوظ في السينما، أدب ونقد، عدد أغسطس ١٩٩٣.

١٩٧_ مصطفى الحسيني: إهدار نجيب محفوظ، الهلال، عدد سبتمبر ١٩٩٣.

١٩٨_ علي شلش: نجيب محفوظ والبحث عن معنى، الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٣ (عرض لكتاب "رشيد العناني").

١٩٩_ سيزا قاسم: "ميرامار" و"النكتة" خواطر، فصول، شتاء ١٩٩٣(رواية "النكتة" لميلان كونديرا).

٢٠٠_ بيير كاكيا: التحرر من السيطرة الكهنوتية: صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث، ترجمة محمد عيد إبراهيم، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٩٣.

٢٠١_ روجر ألن: الرواية العربية والبحث عن الحرية، ترجمة محمد عيد إبراهيم، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٩٣.

٢٠٢_ هالة عصمت القاضي: حوار مع نجيب محفوظ، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٣.

١٩٩٤

٢٠٣_ عبد الرحمن أبو عوف: نموذج المثقف الأصولي الإسلامي في روايات نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد فبراير ١٩٩٤ .

٢٠٤_ عرفه عبده علي: إشاعة الوهم ..نجيب محفوظ في الدراسات الإسرائيلية، القاهرة، عدد يونيه ١٩٩٤.

٢٠٥_ عبد الرحمن أبو عوف: نموذج القبطي وإنتاج الدلالة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، عدد يوليو ١٩٩٤(أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي المعاصر").

٢٠٦_ حسين حمودة: "ألف ليلة" أحاطت بالحضارة الشرقية، حوار مع نجيب محفوظ، فصول، صيف ١٩٩٤.

٢٠٧_ ماهر شفيق فريد: نجيب محفوظ: البحث عن المعنى، إبداع، عدد مارس ١٩٩٤(عرض لكتاب رشيد العناني).

٢٠٨_ وفاء إبراهيم: قراءة كانطية: لليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ أو جدل الحلم والواقع، القصة، عدد يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٩(أعادت نشرها في كتابها "الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ").

٢٠٩_ إبراهيم الدسوقي: نجيب محفوظ مؤسس تيار الواقعية في السينما المصرية، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٠_ أبو المعاطي أبو النجا: تجاوز الإرهاب كل الحدود، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١١_ أحمد عبد المعطي حجازي الساعة الخامسة مساء، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٢_ أحمد كمال زكي: الفكر الإسلامي في أدب نجيب محفوظ، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٣_ إدوار الخراط: الطعنة والسكين، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٤_ التحرير: السكين فوق رؤوس الجميع، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٥_ حسن طلب: كنت وحيدا في القرية، إبداع، عدد نوفمبر١٩٩٤.

٢١٦_ خليل عبد الكريم: هذا من تجليات الحقبة الثالثة، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٧_ رفعت بهجت: مصر متى تعرفين الفرح، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٨- رفعت السعيد: فماذا كنتم تنتظرون، القاهرة، عدد ١٥ نوفمبر ١٩٩٤.

٢١٩_ سلوى بكر: من يقترب بنا من بحر الظلمات، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٠_ سمير حنا: الغضب، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢١_ سمير سرحان: نجيب محفوظ وقلب الوطن، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٢_ شوقي جلال: من القاتل أم لا تزال القضية ضد مجهول، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٣_ صافي ناز كاظم: جرائم العدوان على الرأي، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٤_ صبري حافظ: "الحرافيش" أنجح أعمال نجيب محفوظ في الإنجليزية، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٥_ صلاح فضل: أسئلة التكوين، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٦_ صلاح قنصوة: الإبداع والإرهاب، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٧_ طارق منتصر: ثرثرة فوق النيل: حوار مع الوجود، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٢٨_ عبد الغني داود: الأداء السياسي في روايات نجيب محفوظ، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٩.

٢٢٩_ عبد المنعم الجداوي: نجيب محفوظ رأى منظر الاعتداء عليه وكتبه منذ سنين في ملحمة الحرافيش، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٠_ عبده جبير: لقد عادت الرواية إلى الناس بعد غياب طويل، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣١_ عزة شلبي: المؤتمر العام للمثقفين العرب للتضامن مع نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٢_ عبد الرحمن أبو عوف: قلب الليل: الرؤية والدلالة، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤ (أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي") .

٢٣٣_ عبد الرحمن أبو عوف: المجد والحياة لنجيب محفوظ ومسئولية أصحاب الفتاوى المضللة، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ١٩٩٤ (أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي المعاصر").

٢٣٤_ عبد المنعم تليمة: محاولة قتل وإرادة حياة، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٥_ عزة شلبي: المؤتمر العام للمثقفين العرب للتضامن مع نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٦_ عفاف النجار: ضمير مصر، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٧_ عفت بدر: إحساسات مواطن مصري، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٨_ علي فهمي: الكلمة ومناخ القهر: الاعتداء على محفوظ وسياق التقاليد، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٣٩_ عمرو علي بركات: أصداء على السيرة الذاتية، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٠_ غالي شكري: نجيب محفوظ: القلم والسكين، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤١_ فاروق شوشة: الذبح والسكين، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٢_ فتحي عبد الله: سوسيولوجية النص وجغرافيته في "أولاد حارتنا"، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٣_ فتحي غانم: نجيب محفوظ وإبليس، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٤_ كريم عبد السلام: عن العنف الزائد، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٥_ لطيفة الزيات: حد الفكر أمضى من حد السكين، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٦_ مراد وهبة: من ابن رشد إلى نجيب محفوظ، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٧_ محسن خضر: خريطة الموت في "الفجر الكاذب"، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٨_ محمد إبراهيم أبوسنة: كلمات إلى نجيب محفوظ، إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٤٩_ محمد خلف الله أحمد: طعنات خائنة، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٠_ محمد سليم العوا: أفرجوا عن أولاد حارتنا، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥١_ محمد علي فرحات: كيف يقرؤون صرة السكين في عنق نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٢_ محمد قطب: نجيب محفوظ ودنيا الله ..قيم من الفكر، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٣_ محمد محمود عبد الرازق: إضاءات نجيب محفوظ، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٤_ محمد محمود عبد الرازق: الانتماء في مقالات نجيب محفوظ، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٩٤.

٢٥٥_ محمد محمود عبد الرازق: نجيب محفوظ مصر، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ١٩٩٤.

٢٥٦_ مصطفى بيومي: بين المنفلوطي ونجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٧_ هاني لبيب: رسالة أدبية لنجيب محفوظ، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

٢٥٨_ وائل غالي: الله لم يمت في قلب نجيب محفوظ، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٤.

١٩٩٥

٢٥٩ ـ غالي شكري: هكذا نقاوم التطبيع، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٥.

٢٦٠_ محمود عبد الوهاب: خواطر حول حادث الاعتداء على نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد يناير ١٩٩٥.
٢٦١_ سعدني السلاموني: "أولاد حارتنا" بين النقد الأدبي والقرصنة، أدب ونقد، عدد مارس ١٩٩٢.
٢٦٢_ حسن حنفي: السقوط والخلاص: قراءة في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، عالم الفكر، عددي يناير ـ مارس وإبريل ـ يونيه ١٩٩٥.
٢٦٣_ جابر عصفور: حكاية الحكايات، الثقافة الجديدة، عدد يونيه١٩٩٥.
٢٦٤_ عبد المنعم تليمة: ذاته في ذوات الآخرين: نجيب محفوظ في سيرته الذاتية، إبداع، عدد يونيه ١٩٩٥.
٢٦٥_ لطيفة الزيات: الكتاب المصريون بين التاريخ والقص، نور، القاهرة، عدد ٩، ١٩٩٥.
٢٦٦_ فيكتور فوكيه غطاس: ندوة في باريس عن نجيب محفوظ، إبداع، عدد يوليو ١٩٩٥.
٢٦٧_ غالي شكري: نجيب محفوظ في المواجهة، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٥.

١٩٩٦

٢٦٨_ عبد السلام محمد الشاذلي: نبوءة مبكرة بعبقرية نجيب محفوظ، إبداع، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٦٩_ خالد الخضري: السر وراء اهتمام السينما المصرية بنجيب محفوظ، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٧٠_ سيد عشماوي: الرؤية السياسية في مرايا نجيب محفوظ، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٧١_ عمرو علي بركات: نقد على نقد ..إخناتون الوهم والحقيقة عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٧٢_ مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ أشهد، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦ (حوار مع محفوظ حول "أولاد حارتنا").
٢٧٣_ هاني لبيب: نجيب محفوظ ..سلامة موسى وجها لوجه، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٧٤_ وفاء إبراهيم: الجريمة بين الواقع والقيمة عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد يناير ١٩٩٦.
٢٧٥_ عبد الرحمن أبوعوف: الملهاة والمأساة البشرية في حارة نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد فبراير ١٩٩٦(أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي المعاصر").
٢٧٦_ عبد الرحمن أبو عوف: التحولات المجتمعية والشكل الروائي، القاهرة، عدد مارس ١٩٩٦.أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي المعاصر").
٢٧٧_ عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، عالم الفكر، عدد إبريل ـ يونيه ١٩٩٦.
٢٧٨_ عبد الله خيرت: بداية ونهاية، إبداع، عدد يونيه ١٩٩٦.
٢٧٩_ جابر عصفور: ثلاثيتان، الثقافة الجديدة، عدد يونيه ١٩٩٦.
٢٨٠_ عبد الرحمن أبو عوف: الرواية على الشاشة الفضية بين الإدماج والاختصار، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٦- يناير ١٩٩٧.

١٩٩٧

٢٨١_ إبراهيم فتحي: الرواية في مصر، الهلال، عدد يناير ١٩٩٧.
٢٨٢_ عايدة الشريف: نجيب محفوظ والشاطئ الآخر، الهلال، عدد يناير ١٩٩٧.

٢٨٣_ حسن عطية: دلالة الرؤية الفلسفية في طريق محفوظ الإبداعي، الثقافة الجديدة، عدد إبريل ١٩٩٧.
٢٨٤_ ا.ق.ع: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧(عرض لكتاب أحمد الخميسي الذي يحمل الكتاب عنوانه).
٢٨٥_ حسين عيد: من حياة الكاتب الكبير نجيب محفوظ: أول حب حقيقي، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٨٦_ دون توقيع: نجيب محفوظ: السيرة الذاتية والأدبية، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٨٧_ ماتي موسى: نجيب محفوظ في زقاق التاريخ العربي، ترجمة غازي موسى، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٨٨_ محمد أحمد القضاة: نجيب محفوظ و التراث، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٨٩_ محمد عبد القادر: مستويات الرمز ودلالاته في رواية " الطريق"، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٩٠_ محمد عبد المجيد: أصداء الحكمة أم أصداء السيرة الذاتية، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٩١_ مهند يونس: استخدام ضمير المتكلم في نماذج من نجيب محفوظ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عمان، الأردن، ربيع ١٩٩٧.
٢٩٢- إبراهيم فتحي: محفوظ واكتشاف الحاضر، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٢٩٣- إبراهيم السعافين: جماليات التلقي في الرواية العربية، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٢٩٤- إبراهيم عبد المجيد: هربت من الإسكندرية إلى الجمالية، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٢٩٥- أبو المعاطي أبو النجا: كلمة لجنة القصة، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٢٩٦- أحمد شمس الدين الحجاجي: أتحدى خروجه من نفسي، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٢٩٧- إدوار الخراط: كيف قرأت نجيب محفوظ، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٢٩٨- توفيق صالح: الحرافيش، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٢٩٩- جابر عصفور: مفتتح، فصول، شتاء ١٩٩٧(أعاد نشرها في كتابه "زمن الرواية").
٣٠٠- جابر عصفور: بعد عشر سنوات، فصول، شتاء ١٩٩٧(أعاد نشرها في كتابه"زمن الرواية").
٣٠١- جمال الغيطاني: مقاهي نجيب محفوظ، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣٠٢- رمضان بسطاويسي محمد: الخطاب الثقافي عند نجيب محفوظ: القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣٠٣- روجر ألن: مكانة الرواية العربية في السياق العالمي، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣٠٤- روجر ألن: مرايا نجيب محفوظ، ترجمة أحمد إبراهيم الهواري، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣٠٥- سمير فريد: عرفنا حياتنا من خلاله، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).

٣٠٦- صبري حافظ: إيجابيات نوبل محفوظ وسلبياتها، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣٠٧- صلاح فضل: أربعة مشاهد لعاشق محفوظ، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣٠٨- فاطمة موسى: لم أبرح زقاق المدق، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣٠٩- فتحي غانم: صاحب الموقف الحضاري، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٠- ماهر شفيق فريد: محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣١١- مجدي أحمد توفيق: استلاب القارئ وتحريره: "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ من منظور القارئ الحر، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣١٢- مجدي حسنين: ما يطيقه نجيب محفوظ، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٣- محمد بدوي: سردية نجيب محفوظ، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٤- محمود أمين العالم: "العاصفة": شهادة نجيب محفوظ على العصر، فصول، شتاء ١٩٩٧ (دراسة لقصة محفوظ "العاصفة" المنشورة بنفس العدد، وقد نشرت أولاً في "نصف الدنيا، عدد ٢٧ سبتمبر ١٩٩٨).
٣١٥- محمود الربيعي: النص المحفوظي: نظرة من قريب، فصول، شتاء ١٩٩٧.
٣١٦- هاشم النحاس: القدوة التي يصعب تمثلها، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٧- يحيي الرخاوي: محفوظ العادي المتنع، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٨- يوسف القعيد: أعتذر عن قتامة الصورة، فصول، شتاء ١٩٩٧(شهادة عن نجيب محفوظ).
٣١٩_ إبراهيم حلمي: كيف صار "الشيطان يعظ" عند نجيب محفوظ، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٧.
٣٢٠_ زينب العسال: المرأة بين الواقع والفتونة في ملحمة الحرافيش، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٧.
٣٢١ ـ عبد الرحمن أبو عوف: نجيب محفوظ ...ثمن الكتابة، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٧(أعاد نشرها في كتابه "القمع في الخطاب الروائي العربي المعاصر").
٣٢٢_ فتحي عبد الله: نجيب محفوظ وليبرالية السرد، القاهرة، عدد ديسمبر ١٩٩٧.
٣٢٣_ حسين عيد: مع الكاتب نجيب محفوظ، أساليب الكتابة، علامات، عدد ديسمبر ١٩٩٧.

١٩٩٨

٣٢٤_ محمود عبد الوهاب: نص نجيب محفوظ: قراءة في أصداء السيرة الذاتية، الثقافة الجديدة، عدد مارس ١٩٩٨.
٣٢٥_ محمد بدوي: مملكة الله: دراسة في "الحرافيش"، فصول، صيف ١٩٩٨.
٣٢٦_ محمد برادة: "أفراح القبة" أو عندما يراقب ميتٌ الأحياءَ، فصول، ربيع ١٩٩٨(فصل من كتابه "مثل صيف لن يتكرر").
٣٢٧_ أحمد عبد الرازق أبو العلا: قراءة في رواية "يوم قتل الزعيم": إفراز اللحظة المشحونة بالاندهاش وسقوط البرجوازية الجديدة، الثقافة الجديدة، عدد سبتمبر ١٩٩٨.
٣٢٨_ محمد محمود أبو غدير: نجيب محفوظ في الترجمات العبرية، إبداع، عدد أكتوبر ١٩٩٨.
٣٢٩_ أبو المعاطي أبو النجا: عبد الناصر ونجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٨.
٣٣٠_ إبراهيم فتحي: المستقبل في الرواية العربية، الهلال، عدد ديسمبر ١٩٨٨.

١٩٩٩

٣٣١_ إبراهيم فتحي: الرواية المصرية في قرن، الهلال، عدد يناير ١٩٩٩.

٣٣٢_ كلارا براند: نجيب محفوظ: البطولة الرواقية بين أعماله وأعمال توماس هاردي، ترجمة أيمن فؤاد، إبداع. عدد يوليو ـ أغسطس ١٩٩٩.

٣٣٣_ شمس الدين موسى: كتاب "صفحات من مذكرات نجيب محفوظ"، الثقافة الجديدة، عدد سبتمبر ١٩٩٩ (عرض لكتاب رجاء النقاش).

٣٣٤_ عبد الرحمن أبو عوف: نموذج الليبرالي الوفدي في الخطاب الروائي لنجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد نوفمبر ١٩٩٩.

٣٣٥_ إبراهيم فتحي: المكان في الرواية المصرية، الهلال، عدد نوفمبر ١٩٩٩.

٣٣٦_ صلاح سرميني: حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة صورة لنجيب محفوظ، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٩٩.

٣٣٧_ محمد حسن غانم: الحب والقناع لنجيب محفوظ: قراءة نفسية، إبداع، عدد ديسمبر ١٩٩٩.

٢٠٠٠

٣٣٨_ عبد الرحمن أبو عوف: نجيب محفوظ وثمن الكتابة، الثقافة الجديدة، عدد يناير ٢٠٠٠.

٣٣٩_ جابر عصفور: حكاية الحكايات، الثقافة الجديدة، عدد مارس ٢٠٠٠.

٣٤٠_ حسن عطية: قراءة سوسيولوجية لفيلم وجيل: تبادلية التجريب في البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السينمائي، عالم الفكر، عدد إبريل ـ يونيه ٢٠٠٠ (عن إخراج قصة "صورة" من مجموعة "خمارة القط الأسود").

٣٤١_ فهمي عبد السلام: بين دراما الحياة ودراما نجيب محفوظ بين سعيد مهران ومحمود أمين عثمان، الهلال، عدد نوفمبر ٢٠٠٠.

٣٤٢_ محمد حسن غانم: مصائر الشخصيات في ملحمة الحرافيش: المعنى والدلالة، إبداع، عدد ديسمبر ٢٠٠٠.

٢٠٠١

٣٤٣- فهمي عبد السلام: البطل الشيوعي في الرواية المصرية المعاصرة: منصور باهي في "ميرامار" نجيب محفوظ، الهلال، عدد أغسطس ٢٠٠١.

٣٤٤_ سعيد يقطين: نجيب محفوظ والوسائط المتفاعلة، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٤٥_ شمس الدين موسى: قراءة متأنية في أصداء سيرة نجيب محفوظ الذاتية، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٤٦_ محمد جبريل: فلسفة نجيب محفوظ، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٤٧_ محمد حسن عبد الله: الطفل في أدب نجيب محفوظ، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٤٨_ محمد صبري السيد: نجيب محفوظ ..سيرة ذاتية، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٤٩_ محمد قطب: نجيب محفوظ ..تقدير واجب، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٥٠_ مصطفى عبد الوهاب: نجيب محفوظ ونصف قرن من الفن السينمائي، القصة، عدد أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١.

٣٥١_ يوسف حسن نوفل: التكوين الفني لمراحل إبداع نجيب محفوظ، القصة، عدد أكتوبر - ديسمبر ٢٠٠١.
٣٥٢_ يوسف الشاروني: رحلة الضمير البشري روائيا بين "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ و"لست وحدك" ليوسف السباعي، القصة، عدد أكتوبر - ديسمبر ٢٠٠١.

٢٠٠٢

٣٥٣_ إبراهيم فتحي: نجيب محفوظ والنبوءة، الهلال، عدد يناير ٢٠٠٢.
٣٥٤_ مصطفى درويش: قصة نجيب محفوظ مع السينما، الهلال، عدد يناير ٢٠٠٢.
٣٥٥_ أسامة عرابي: حوار مع نجيب محفوظ، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٥٦_ محمود أمين العالم: جدل الخاص والعام في أدب نجيب محفوظ، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٠٢.
٣٥٧_ عبد المنعم تليمة: نجيب محفوظ تراثا، إبداع، عدد يناير- مارس ٢٠٠٢.
٣٥٨_ محمود الربيعي: في صحبة روائي عظيم، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٥٩_ يحيي الرخاوي: نجيب محفوظ وأحلام فترة النقاهة..هل تعد من قبيل المنامات أم هي أحلام يقظة، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٦٠_ محمد عبد العليم صبح: حول رواية "أولاد حارتنا، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٦١_ محمد علي سلامة: تشابه الشخصيات في روايات نجيب محفوظ، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٦٢_ محمد لبيب: نجيب محفوظ والسينما، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٦٣_ شمس الدين موسى ومروان حماد: أثر أعمال نجيب محفوظ على الأجيال التالية (حوارات مع سبعة عشر روائيا)، إبداع، عدد يناير - مارس ٢٠٠٢.
٣٦٤_ عباس محمود عباس: صالون ريش الثقافي واحتفالية نجيب محفوظ، إبداع، عدد مايو - يونيه ٢٠٠٢.
٣٦٥_ محمد شبل الكومي: الفكر المصري من أفلوطين إلى نجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، عدد أكتوبر ٢٠٠٢.
٣٦٦_ سوريال عبد الملك: رسائل إلى النجيب محفوظ، إبداع، عدد نوفمبر ٢٠٠٢.
٣٦٧ - ياسر محمد دويدار: نجيب محفوظ من الكتاب إلى شاشة السينما، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ٢٠٠٢ - يناير ٢٠٠٣.
٣٦٨_ محمد الشافعي: نجيب محفوظ جوهرة فوق النيل، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ٢٠٠٢ - يناير ٢٠٠٣.

٢٠٠٣

٣٦٩_ إبراهيم فتحي: العمارة في الرواية المصرية، الهلال، عدد فبراير ٢٠٠٣.
٣٧٠_ شوقي بدر يوسف: ميرامار البنسيون والرواية، الهلال، عدد مارس ٢٠٠٣.
٣٧١_ فهمي عبد السلام: ما يقوله نجيب محفوظ عن المثقفين ..المرايا مرآة صادقة لأحزان الوطن، الهلال، عدد إبريل ٢٠٠٣.
٣٧٢_ بهاء جاهين: نجيب محفوظ وثورة يوليو، الثقافة الجديدة، عدد يوليو ٢٠٠٣.
٣٧٣_ ماهر البطوطي: سر العلاقة بين نجيب محفوظ وفان جوخ، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٣.
٣٧٤_ ماهر شفيق فريد: نجيب محفوظ في مرايا النقد الغربي، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٣.

٣٧٥_ هالة فؤاد: "الطريق والبحث عن معنى الذات والجذور، الثقافة الجديدة، عدد ديسمبر ٢٠٠٣.

٢٠٠٤

٣٧٦_ محمد عبد المطلب: نجيب محفوظ ..أسطورة مصر في القرن العشرين، علامات، عدد مارس ٢٠٠٤.

٣٧٧_ فهمي عبد السلام: مرايا نجيب محفوظ مرآة لأحزان الوطن، الهلال، عدد مايو ٢٠٠٤.

٣٧٨_ مصطفى بيومي: القيود والقضبان في عالم نجيب محفوظ، الهلال، عدد أكتوبر ٢٠٠٤.

٣٧٩_ صلاح خليل: إسكندرية نجيب محفوظ، الهلال، عدد نوفمبر ٢٠٠٤.

٣٨٠_ مصطفى بيومي: اليهود في عالم نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٤.

٢٠٠٥

٣٨١_ هشام علوان: نجيب محفوظ وتطور الرواية، الثقافة الجديدة، عدد يناير ٢٠٠٥.

٣٨٢_ يحيي الرخاوي: إبداع الحلم وأحلام المبدع، الهلال، عدد مارس ٢٠٠٥.

٣٨٣_ مصطفى بيومي: نجيب محفوظ وزلزال ١٩٦٧، الهلال، عدد يوليو ٢٠٠٥.

٣٨٤_ محسن نصر الدين (معد): نجيب محفوظ ورجاء النقاش في أمسية حب، الهلال، عدد أغسطس ٢٠٠٥.

٣٨٥_ مصطفى بيومي: زعماء وحكام في عالم نجيب محفوظ، الهلال، عدد سبتمبر ٢٠٠٥.

٣٨٦_ ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في "حديث الصباح و المساء"، فصول، صيف - خريف ٢٠٠٥.

٣٨٧_ مصطفى كامل سعد: عناصر التشكيل والبنية في حديث الصباح والمساء، فصول، صيف - خريف ٢٠٠٥.

٣٨٨_ فاروق المغربي: روايات ما بعد (الثلاثية) لنجيب محفوظ، علامات، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٨٩_ إبراهيم فتحي: في النقد الشيوعي، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٠_ أحمد زكي عبد الحليم: جائزة نوبل بين الحكيم وإدريس، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩١_ أحمد شوقي العقباوي: الباحث عن سر الكون، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٢_ جمال الغيطاني: الكتابة بالبصر والبصيرة، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٣_ جورج البهجوري: نجيب وإيزابيل، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٤_ حلمي سالم: شاعر قصيدة النثر، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٥_ خيري شلبي: الحارث، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٦_ رجاء النقاش: عندما أنقذني نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٧_ سهام وهدان: اعترافات ملونة، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٨_ سيد عشماوي: مرايا نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٩٩_ صلاح بيصار: كتابة بالألوان، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٠_ صلاح فضل: تجسيد الروح، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠١_ الطاهر أحمد مكي: لغة الاعتدال، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٢_ طه وادي: "الطريق" والبحث عن الجذور، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٣_ عبد التواب عبد الحي: حشيش نجيب محفوظ، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٤_ عبد المنعم تليمة وآخرون: شهادات عن صانع الأحلام، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٥_ عبد النور خليل: نجيب الفن السابع، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

٤٠٦_ علي حامد: نجيب وتوفيق في درب المهابيل، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤٠٧_ علي حامد: وردة حمراء لأيام بترو، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤٠٨_ عمار علي حسن: فن التحايل السياسي، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤٠٩_ ماهر شفيق فريد: "زعبلاوي" بين ناقدين إسرائيليين، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٠_ مجدي الدقاق: نجيب، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١١_ محمد حسن عبد الله: تجليات الحب والجنس، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٢_ محمود قاسم: تراجيديا النهايات المحفوظية، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٣_ مصطفى سويف: نحن مدينون لك، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٤_ مهدي الحسيني: موال ثقافتنا الشعبية، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٥_ نبيل محمود حنفي: إبداع يغني، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٦_ يحيي الرخاوي: حركية الموت ضد الخلود العدم، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٧_ يحيي وجدي: الحظر باسم الله، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.
٤١٨_ يوسف القعيد: بطل الثلاثية الحقيقي، الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠٥.

رابعا: الملاحظات

إن النظر إلى المواد التي رصدتها هذه الببليوجرافيا يكشف عن مجموعة من الملاحظات الدالة التي يمكن بلورتها على النحو التالي:

١ – حظيت كتابات نجيب محفوظ، على تنوعها، باهتمام كبير من لدن النقاد والدارسين في الربع قرن الأخير، وتعددت صور هذا الاهتمام ما بين الكتب المكرسة بذاتها لتناول إبداعات محفوظ أو بعضها، والكتب التي تناولته في إطار دراستها لبعض تيارات الأدب العربي الحديث والمعاصر ففيها لقيت كتاباته عناية كبيرة بحيث يسهل على القارئ أن يلحظ أن الغالبية العظمى من الدراسات المخصصة للرواية العربية الحديثة والمعاصرة لا تكاد تخلو من تناول أعمال محفوظ أو بعضها، وتعد المقالات المنشورة في الدوريات (١٩٨٠ ـ ٢٠٠٥) كاشفة عن حقيقة الاهتمام المتواصل بإبداعات محفوظ. وتشكل تلك الصور جميعا ما يمكن وصفه، استعارة من ماهر شفيق فريد، بالدراسات المحفوظية [٧]. التي تكاد تنبئ بأن ما حظي به محفوظ وكتاباته لم يحظ به كاتب عربي آخر حديثا كان أم معاصرا، على نحو يجعل من احتفاء الثقافة العربية المعاصرة بمحفوظ وكتاباته قرينا لاحتفاء الثقافة الأوربية بأعلام كتابها والذي يتجسد، على سبيل التمثيل، فيما يسمى بالدراسات الشكسبيرية.

٢_ تنوع الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة التي اهتم ممثلوها بدراسة أعمال نجيب محفوظ مما يعني أن نصوصه قد تعرضت لتفسيرات وتأويلات متعددة من منظورات نقدية متنوعة. كما أن تجاور الرؤى النقدية الحديثة والمعاصرة في درس نصوص محفوظ يكشف عن أن هذه العناية المتزامنة من الاتجاهات الحديثة والمعاصرة تشير إلى تحول كتابات محفوظ إلى "كتابات كلاسيكية" بمعنى أن مختلف اتجاهات الثقافة العربية قد وضعتها موقعا لائقا وراسخا يدلل على ما قدمه فيها محفوظ من جهد إبداعي يمثل صيغة من صيغ الجمع بين "الأصيل" من قيم الثقافة العربية و"المحدث" الذي يستمده من الثقافة الغربية.

٣ ـ لم يقتصر الاهتمام بكتابات محفوظ على نقاد الأب ومؤرخيه وحدهم ؛ إذ حظيت كتاباته الروائية والقصصية بكتابات عدد من المشتغلين بالدراسات الاجتماعية، وبالدراسات النفسية، وبالدراسات التربوية، والمشتغلين بدراسات تاريخ مصر الحديث والمعاصر. بالإضافة إلى كتابات قليلة قدمها المهتمون بنقد الفنون التشكيلية . ولعل ذلك التنوع في مجالات اهتمام دارسي محفوظ يؤكد ذلك الثراء الذي تنطوي عليه كتاباته من احتفاء بالجمع بين تبلور رؤية تاريخية اجتماعية لتحولات المجتمع المصري، من ناحية، والقدرة على صياغة خبرات نفسية عميقة ومتنوعة من ناحية أخرى، مع تميز محفوظ بتقديم رؤية تنفذ إلى المستويات القارة في الوعي والإدراك الإنساني، وفي هذا ما يفسر، ولو جزئيا، انشغال الثقافة العربية المعاصرة بالوقوف المطول والمتأني أمام كتابات محفوظ.

٤ ـ ثمة لحظات محددة في مسار محفوظ التاريخي في الربع قرن الأخير أتيح لكتاب الدوريات متابعة ما يتعلق بمحفوظ الأديب والإنسان. وهذا ما يتجلى في مناسبة حصوله على جائزة نوبل للآداب وحين تعرضه للاعتداء في الرابع عشر من أكتوبر ١٩٩٤ . ففي الحالة الأولى قدمت المجلات الأدبية والثقافية ملفات كثيرة عن حياته وأعماله وسلطت الأضواء على معظم كتاباته، فأتاحت لدارسي محفوظ إمكانية تلقي رؤى متنوعة لإنتاج محفوظ. وأما في الحالة الثانية فقد تمت حادثة الاعتداء على محفوظ في فترة النصف الأول من التسعينيات التي شهدت تصاعد العنف من قبل الجماعات المسلحة، مما جعل تلك الحادثة عملا واقعا في إطار مناخ عام اتسم بانتشار العنف، ولكن ثمة نتيجة "إيجابية" انجلت عنها تلك الحادثة ؛إذ أعادت إلى الأضواء، مرة أخرى، مسألة رواية "أولاد حارتنا" فقُدمت كتابات كثيرة تطالب بنشر الرواية في القاهرة، كما قامت صحيفة "الأهالي" بنشرها في عدد خاص، وقدم عدة نقاد قراءات جديدة لهذه الرواية، على أن بعض النقاد والمفكرين قدموا كتابات عن "الفكر الإسلامي" عند نجيب محفوظ. ولعل ما يدور في عديد من الدوائر الثقافية والصحفية القاهرية، منذ عدة شهور، عن قرب نشر "أولاد حارتنا" بالقاهرة يبدو حديثا متصلا بما يحدث طوال أكثر من عِقد عن ضرورة إعادة النظر في "المنع الضمني" لنشر هذه الرواية.

٥ ـ لعلها المرة الأولى في تاريخ الثقافة العربية الحديثة التي تحدث فيها ظاهرتان متصلتان بالحوارات التي تُجري مع الكتاب والمفكرين، وهما كثرة الأحاديث والحوارات التي أجريت مع محفوظ وتحول هذه الأحاديث إلى مادة لدراسة أفكار الكاتب ورؤاه. فمن الواضح أن هناك كما كبيرا من الأحاديث التي أُجريت مع محفوظ، وكان بعضها من الطول والوفاء بتغطية جوانب متعددة مما حولها إلى كتب مستقلة ككتاب جمال الغيطاني "نجيب محفوظ يتذكر" و كتاب رجب حسن "نجيب محفوظ يقول" . وقد اتخذ عزت قرني من الكتاب الأول بمفرده مادة قام بتحليلها ليصل إلى مفهوم فعل الإبداع الفني عند محفوظ بما يتضمنه ذلك الفعل من أطر وتهيئة وعمليات[٨] مما يعني أن حوارات محفوظ المطولة تنطوي على مادة ثرية بالمعلومات غنية بالدلالات التي يمكن أن تسهم في الكشف عن عديد من الجوانب المتصلة بعملية الإبداع الفني.

الهوامش:

(١) انظر: فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العمة للكتاب، ١٩٩٩.

(٢) انظر: رجاء عيد:

دراسة في أدب نجيب محفوظ: تحليل ونقد، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٤.

قراءات في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٩.

(٣) انظر: حمدي السكوت: الرواية العربية: ببليوجرافيا ومقدمة نقدية، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨.

(٤) انظر: نجيب محفوظ في المرآة: ببليوجرافية عن صاحب جائزة نوبل، إعداد مركز الخدمات الببليوجرافية والحساب العلمي، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٣، ص - ص ٦١ - ٦٤.

(٥) انظر: نجيب محفوظ في المرآة، ص - ص ٤٧ - ٥٧ حيث تكرر وضع كتاب "المنتمي" أربع مرات، وكتاب "قراءة الرواية" أربع مرات أيضا، وكتاب "في الجهود الروائية" ثلاث مرات، وكل من كتاب "الإسلامية والروحية" وكتاب "العالم الروائي عند نجيب محفوظ" مرتين: هذا على الرغم من أن الطبعات المختلفة من كل منها لا تتضمن أية إضافة جديدة إلى الطبعة الأولى.

(٦) من أمثلة هذه الأخطاء وضع كتاب "مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر" في قسم الكتب المخصصة بكاملها لنجيب محفوظ على حين أنه يتضمن فصلا واحدا عن رواية "اللص والكلاب". والقول إن كتاب "نجيب محفوظ: صداقة جيلين" من إصدار الهيئة العامة للكتاب على حين أنه من إصدار هيئة قصور الثقافة. وإهمال بعض الكتب المهمة ومنها كتاب نجيب سرور: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد بيروت، ١٩٨٩.

(٧) انظر: ماهر شفيق فريد: محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي، فصول، شتاء ١٩٩٧، ص - ص ٢٦٩ - ٢٧٨.

(٨) انظر: عزت قرني: فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ: الإطار والتهيئة والعمليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥ (وقد سبق نشر الكتاب كاملا بنفس العنوان في مجلة "عالم الفكر" عدد يناير - مارس ١٩٩٣).

ببليوجرافيا نجيب محفوظ

في

الإنجليزية

ﻓﻦ

كريستينا فيليب

BIBLIOGRAPHY OF WORKS AND CRITICISM OF NAJIB MAHFUZ IN ENGLISH

Works by Najib Mahfuz in Translation (in order of publication).

1. Novels

Midaq Alley. Trans. Trevor LeGassick. Cairo: The American University in Cairo Press, 1966. Revised, London: Heinemann, 1975.

Mirrors. Trans. Roger Allen. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1977.

Miramar. Trans. Fatma Moussa-Mahmoud. Cairo: The American University in Cairo Press, 1978.

Al-Karnak, in: *Three Egyptian Novels*. Trans. Saad el-Gabalawi. Fredericton: York Press, 1979.

Children of Gebelawi. Trans. Philip Stewart. London: Heinnemann, 1981; *Children on the Alley*. Trans. Peter Theroux. New York: Doubleday, 1996.

The Thief and the Dogs. Trans. Mohamed Mostafa Badawi and Trevor LeGassick. Cairo: The American University in Cairo Press, 1984.

Autumn Quail. Trans. Roger Allen. Cairo: The American University in Cairo Press, 1985.

The Beginning and the End. Trans. Ramses Awad. Cairo: The American University in Cairo Press, 1985.

Wedding Song. Trans. Olive Kenny. Cairo: The American University in Cairo Press, 1984.

Respected Sir. Trans. Rasheed El-Enany. London: Quartet Books, 1986.

The Beggar. Trans. Kristin Walker Henry and Narriman Warraki. Cairo: The American University in Cairo Press, 1986.

The Search. Trans. Magdi Wahba. Cairo: The American University in Cairo Press, 1987.

Fountain and Tomb. Trans. Soad Sobhi, Essam Fattouh and James Kenneson. Washington D.C.: Three Continents Press, 1988.

The Day the Leader Was Killed. Trans. Malak Hashem. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1989.

Palace Walk. Trans. William M. Hutchins and Olive Kenny. New York: Doubleday, 1990.

Palace of Desire. Trans. William M. Hutchins, Lorne Kenny and Olive Kenny. New York: Doubleday, 1991.

Sugar Street. Trans. William M. Hutchins and Angele Botros Samaan. New York: Doubleday, 1992.

The Journey of Ibn Fattuma. Trans. Denys Johnson-Davies. New York: Doubleday, 1992.

Adrift on the Nile. Trans. Frances Liardet. Cairo: The American University in Cairo Press, 1993.

The Harafish. Trans. Catherine Cobham. New York: Doubleday, 1994.

Arabian Nights and Days. Trans. Denys Johnson-Davies. New York: Doubleday, 1995.

Echoes of An Autobiography. Trans. Denys Johnson-Davies. New York: Doubleday, 1997.

Akhenaton, Dweller of Truth. Trans. Tagreid Abu-Hassabo. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Khufu's Wisdom. Trans. Raymond Stock. Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

Rhadobis of Nubia. Trans. Anthony Calderbank. Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

Thebes at War. Trans. Humphrey Davies. Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

2. Short Story Collections and Plays

'The Pasha's Daughter'. Trans. F. el-Mansour. *Middle East Forum* (October 1960), pp. 38-42.

'Filfil'. Trans. F. el-Mansour. *Middle East Forum* 37 (June 1961), pp. 38-9.

'Zaabalawi'. Trans. Denys Johnson-Davies in *Modern Arabic Short Stories*. London: Oxford University Press, 1967, pp. 137-47.

'An Alarming Voice'. Trans. A.F. Cassis. *Literature East and West* 13 (1969), pp. 386-94.

'The Legacy'. Trans. Akef Abadir and Roger Allen. *Arab World* (November-December 1970), pp. 11-20.

'Child' Paradise'. Trans. Akef Abadir and Roger Allen. *Arab World* (September-October 1970), pp. 14-16.

'Children of the Ordeal'. Trans. Akef Abadir and Roger Allen. *Arab World* (August-September 1971), pp. 10-18.

'Children of Suffering'. Trans. Menahem Milson and Ruth Kuselewitz. *International Journal of Middle East Studies* 3 (1972), pp. 326-38.

God's World: An Anthology of Short Stories. Trans. Akef Abadir and Roger Allen. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1973.

'The Mosque in the Alley'. Trans. with notes Joseph P. O'Kane. *Muslim World* 63 (1973), pp. 28-38.

'The Tavern of the Black Cat'. Trans. A.F. Cassis. *Contemporary Literature in Translation* 19 (1974), pp. 5-8.

'The Chase'. Trans. Roger Allen. *Mundus Artium* 10/1 (1977), pp. 134-62.

'Investigation'. Trans. Roger Allen. *Edebiyat* 3/1 (1978), pp. 27-34.

'Harassment'. Trans. Judith Rosenhouse. *Journal of Arabic Literature* 9-10 (1978-9), pp. 105-37.

'The Conjurer Made Off with the Dish'. Trans. Denys Johnson-Davies in *Egyptian Short Stories*. London: Heinemann, 1978, pp. 61-7. Reprinted in *The Art of the Tale: An International Anthology of Short Stories 1945-1985*, ed. Daniel Halpern. New York: Viking Penguin, 1986, pp. 411-16.

'Hanzal and the Policeman'. Trans. Azza Kararah, revised by David Kirkhaus. *Arabic Writing Today: The Short Story*, ed. Mahmoud Manzalaoui. Cairo: American Research Centre in Egypt, 1985, pp. 129-36.

'The Mosque in the Narrow Lane'. Trans. Nadia Farag, revised by Josephine Wahba. *Arabic Writing Today: The Short Story,* ed. Mahmoud Manzalaoui. Cairo: American Research Centre in Egypt, 1985, pp. 117-28.

'A Man and a Shadow'. Trans. Amr Afifi Affat in *Flights of Fantasy,* ed. Ceza Kassem and Malak Hashem. Cairo: Elias Modern Publishing House, 1985, pp. 47-52.

'Under the Bus Shelter'. Trans. Roger Allen in *Flights of Fantasy,* ed. Ceza Kassem and Malak Hashem. Cairo: Elias Modern Publishing House, 1985, pp. 91-8.

'An Old Photograph'. Trans. Roger Allen. *Nimrod* 24/2 (1981), pp. 51-5. Reprinted in

Perceptions of Aging Literature: A Cross-Cultural Study, ed. Prisca von Dorotka Bagnell and Patricia Spencer Soper. New York: Greenwood Press, 1989, pp. 118-26.

Naguib Mahfouz: One-Act Plays. Trans. Nehad Selaiha. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1989, pp. 133-74.

'A Visit'. Trans. Ismail Nawwab. *Aramco World* 40/2 (March-April 1989), pp. 20-5.

The Time and the Place and Other Stories. Trans. Denys Johnson-Davies. New York: Doubleday, 1991.

'Love's Quarter'. Trans. Roger Allen. *Arabic and Middle Eastern Literatures* 1/1 (1998), pp. 53-4.

'Traveler with Hand Luggage'. Trans. Debys Johnson-Davies. *Under the Naked Sky: Short Stories from the Arab World.* Cairo: The The American University in Cairo Press, 2000, pp. 23-6.

Studies, Articles, Reviews and Interviews of Najib Mahfouz in English

Abadir, Akef and Roger Allen. 'Naguib Mahfuz, His World of Literature'. *Arab World* (September-October 1970), pp. 7-14; (November-December 1970), pp. 9-10.

Abou Ghazi, Badr el-Din. 'Naguib Mahfouz and the Plastic Arts', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays,* ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Abu Ahmed, Ahmed. 'A Nobelist's Inspiration' (Interview), *World Press Review* 36/1 (January 1989), p. 61.

Abu Haidar, Jareer. '*Awlad Haratina* by Najib Mahfuz: An Event in the Arab World.' *Journal of Arabic Literature* 16 (1985), pp. 119-31.

el-Alim, Mahmoud Amin. 'The Search', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988. Egyptian Perspectives. A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Allen, Roger. '*Mirrors* by Najib Mahfuz.' *Muslim World* 62 (1972), pp. 115-25 and 63 (1973), pp. 15-27.

_____ 'Some Recent Works of Najib Mahfuz'. A Critical Analysis'. *Journal of the American Research Centre in Egypt* 14 (1977), pp. 101-10.

_____ 'Naguib Mahfuz'. *Encyclopaedia of World Literature in the Twentieth Century*, ed. Leonard Klein. New York, 1981, vol. III, pp. 178-9.

_____ 'Mahfuz Naguib'. *World Authors: 1975-1980*, ed. Vineta Colby. New York: Wilson, 1985, pp. 478-82.

_____ 'The 1988 Nobel Prize in Literature: Najib Mahfuz'. *Dictionary of Literary Biography Yearbook*. Detroit: Gale Research Co., 1988, pp. 3-12.

_____ 'Najib Mahfuz: Nobel Laureate in Literature, 1988'. *World Literature Today* 63 (1989), pp. 5-9.

_____ 'The Nineteen Eighty Eight Nobel Prize in Literature Najib Mahfouz', in *Dictionary of Literary Biography*, ed. J.M. Brook. Detroit, Michigan: Gale Research Inc., 1988, pp. 3-14.

_____ 'Najib Mahfuz in World Literature.' *Mundus Arabicus* 5 (1992), pp. 121-42.

_____ 'Naguib Mahfouz and the Arabic Novel: The Historical Context', in M. Beard and A. Haydar, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 28-36.

_____ 'The Impact of the Translated Text: The Case of Najib Mahfuz's Novels, with Special Reference on The Trilogy'. *Edebiyat* 4/1 1993), pp. 87-117.

_____ 'Autobiography and Memory: Mahfuz's *'Asda al-Sira al-Dhatiyya'*, in *Writing the Self: Autobiography in Modern Arabic Literature*, ed. R. Ostle, E. de Moor and S. Wild. London: Saqi, 1998, pp. 207-16, 319-21.

Alrawi, Karim. 'Street Life: Naguib Mahfouz's Novels Have Made Him Famous Throughout the Arab World', *Inquiry* 2/9 (September 1985), pp. 72-3.

Altoma, Salih J. Naguib Mahfouz: A Profile'. *International Fiction Review* 17 (1990), pp. 128-132.

Altorki, Soraya. 'Patriarchy and Imperialism: Father-Son and British Relations in Najib Mahfuz's Trilogy', in *Intimate Selving in Arab Families: Gender, Self, and Identity,* ed. Suad Joseph. Syracuse, NY: Syracuse University press, 1989, pp. 214-34.

Amer, Ibrahim. 'The Politics of Naguib Mahfouz', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays,* ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Amyuni, Mona Takieddine. 'The Arab Artists Role in Society. Three Case Studies: Naguib Mahfouz, Tayeb Salih and Elias Khoury.' *Arabic and Middle Eastern Literatures* 2/2 (1999), pp. 203-22.

Asfour, Gaber. 'From Naguib Mahfouz's Critics'. Trans. Ayman A. el-Desouky, in M. Beard and A. Haydar, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition.* New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 144-71.

'Atiyya, Ahmad Muhammad. 'Naguib Mahfouz and the Short Story'. Trans. Trevor LeGassick, in *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz,* ed. T. LeGassick. Washington, DC: Three Continents Press, 1991, pp. 9-25.

Badawi, M.M. 'Naguib Mahfouz'. *Egyptian Bulletin* 1 (1982), pp. 132-45.

_____ 'Mahfuz's Story of Creation and Prophecy', in M.M. Badawi, *Modern Arabic Literature and the West.* London: Ithaca Press, 1985, pp. 167-71.

El-Batrik. Younes A, ed. *The World of Naguib Mahfouz.* London: Egyptian Education Bureau, 1989.

Beard, Michael and Adnan Haydar, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition.* New York: Syracuse University Press, 1993.

_____ 'The Mahfouzian Sublime', in M. Beard and A. Haydar, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition.* New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 95-104.

_____ 'Master Narrative and Necessity in Ibn Fattuma'. *Edebiyat* 14/1-2 (2003), pp. 21-8.

Coetzee, J.M. 'Fabulous Fabulist'. *The New York Review of Books* (22 September 1994), pp. 30-3.

Cole, Gregory. 'Conversation with Mahfouz'. *Africa Report* (May-June 1990), pp. 65-6.

Cooke, Miriam. 'Naguib Mahfouz: Review Article'. *Middle East Journal* 43 (1989), pp. 507-11.

_____ 'Men Constructed in the Mirror of Prostitution', in M. Beard and A. Haydar, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 106-25.

_____ 'Naguib Mahfouz, Men and the Egyptian Underworld', in *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*, ed. Peter F. Murphy. New York: New York University Press, 1994, pp. 96-120.

Dawwarah Fouad. 'A Journey in the Mind of Naguib Mahfouz on His 50th Birthday', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Deeb, Marius. 'Najib Mahfuz's *Midaq Alley*: A Socio-Cultural Analysis'. *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin* 10/2 (1983), pp. 121-30.

Deyoung, Terri. '*Midaq Alley* by Najib Mahfuz'. *African Literature and Its Times*, ed. Joyce Moss and Lorraine Valestuk. Detroit, MI: Gale, 2000, pp. 259-68.

Dobusan, Nicolae. 'Hypostases of Love in Najib Mahfuz's Trilogy'. *Romano-Arabica* N.S. 2/2002 (2003), pp. 39-47.

DuVernet, Sylvia. *The Observer and the Observed: Comments Concerning Six Novels of Naguib Mahfouz, Nobel Prize Winner, 1988*. Islington, Ont: DuVernet, 1989.

Elad, Ami. 'Mahfouz's *Zaabalawi*: Six Station of a Quest', *International Journal of Middle East Studies*, 26/4 (1994), pp. 631-44.

Elbarabry, Samir. 'Mahfuz's *Midaq Alley* and Hardy's *the Return of the Native*: Some Parallels'. *Al-'Arabiyya* 28 (1995), pp. 81-94.

El-Enany. Rasheed. 'Religion in the Novels of Naguib Mahfouz', *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin* 15/1-2 (1988), pp. 21-7.

_____ ed. *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1989.

_____ 'Novel Rhetoric: Notes on the New Language of Fiction in Naguib Mahfouz', in *Naguib Mahfuz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

_____ 'The Novelist as Political Eye-witness: A View of Najib Mahfuz's Evaluation of the Nasser and Sadat Eras', *Journal of Arabic Literature* 21 (1990), 72-86.

_____ 'Mahfouz: A Great Novel and a Wanting Translation'. *Third World Quarterly* 13 (1992), pp. 187-9 [On the English translation of *Palace Walk*].

_____ *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*. London: Routledge, 1993.

_____ 'Najib Mahfuz in Search of the Ideal State: A Critique of his *Rihlat Ibn Fattuma*', in *Golden Roads: Migration, Pilgrimage and Travel in Medieval and Modern Islam*, ed. Ian Richard Netton. Richmond: Curzon, 1993, pp. 160-6.

_____ 'The Dichotomy of Islam and Modernity in the Fiction of Naguib Mahfouz'. *The Postcolonial Crescent: Islam's Impact on Contemporary Literature*, ed. John C. Hawley. New York: P. Lang (1998), pp. 71-83.

Ghanayim, Mahmud. 'Characters Narrate Their Own Tragic Ends: A Study of the Endings of Five Novels by Najib Mahfuz'. *Arabic and Middle Eastern Literatures* 2/2 (1999), pp. 177-88.

Al-Ghitani, Gamal. 'The Alley in Naguib Mahfouz', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

_____ 'From Naguib Mahfouz Remembers'. Trans. Mona N. Mikhail, in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 28-36.

Ghorab, Nevine. 'The Influence of the English Novel on Naguib Mahfouz', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Gordimer, Nadine. 'The Dialogue of Late Afternoon'. *Salmagundi* 113 (1997), pp. 166-73 [on *Echoes of An Autobiography*].

Gordon, Haim. 'Naguib Mahfouz: The Search for an Egyptian Thou', in H. Gordon, *Dance, Dialogue, and Despair: Existentialist Philosophy and Education for Peace in Israel*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1986, pp. 151-73.

_____ *Naguib Mahfouz's Egypt: Existential Themes in his Writings*. New York: Greenwood, 1990.

Haqqi, Yahya. 'Naguib: A Personal Note', *in Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Hartman, Michelle. 'Re-reading Women into Naguib Mahfouz's al-Liss wa'l-kilab (*The Thief and the Dogs*)'. *Research in African Literature* 28/3 (1997), pp. 5-16.

Hashem, Malak. 'The Sense of an Ending in The Day the Leader was Killed', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays, ed. M.M. Enani*. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Hassan, Ihab. 'The First Arab Laureate'. *The World and I* 5 (1990), pp. 357-66.

Haydar, Adnan and Michael Beard, eds. *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993.

____ and Michael Beard. 'Mapping the World of Naguib Mahfouz'. in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 1-9.

Howard, Edward. '*Palace Walk* by Naguib Mahfouz'. *New York Times Book Review* 3 (February 1990), p. 11.

Hussein, Aamer. 'The Vagaries of Love: Naguib Mahfouz's *Palace of Desire*'. *Times Literary Supplement* (15 March 1991), p. 10.

Hussein, Taha. 'A Work of Modern Fiction (al-Midaq Alley)', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Hutchins, William. 'Naguib Mahfouz'. *Contemporary Foreign Language Writers*, ed., James Vinson and Daniel Kirkpatrick. New York: St Martin's Press, 1984, pp. 228-30.

____ 'Mahfuz, Nagib'. *Contemporary World Writers*. Second edition, ed. Tracy Chevalier. Detroit, MI: St James Press, 1993, pp. 337-9.

Jayyusi, Salma Khadra. 'The Arab Laureate and the Road to Nobel', in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 10-20.

Khashabah, Sami. 'Naguib Mahfouz and his Cairo', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Kilpatrick, Hilary. 'The Post-Revolutionary Novelists. Najib Mahfuz', in H. Kilpatrick, *The Modern Egyptian Novel. A Study in Social Criticism*. London: Ithaca Press, 1974, pp. 71-92.

King, James Roy. 'The Deconstruction of the Self in Nagib Mahfuz's *Mirrors*.' *Journal of Arabic Literature* 19 (1988), pp. 55-67.

Kritzeck, James, ed. *Modern Islamic Literature*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, pp. 226-35, 'Mahfuz's 'Zaabalawi'.

Lawall, Sarah. 'Naguib Mahfouz and the Nobel Prize: Reciprocal Expectations', in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 21-7.

LeGassick, Trevor J. 'An Analysis of *al-Hubb Taht al-Matar (Love in the Rain)*: A Novel by Najib Mahfouz', in *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. Robin Ostle. London: Aris and Phillips Ltd., 1975, pp. 140-51.

——— 'Mahfuz's *al-Karnak*: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed'. *Middle East Journal* 31 (1977), pp. 205-12.

——— 'A Malaise in Cairo: Three Contemporary Egyptian Authors'. *Middle East Journal* 21 (1967), pp. 145-56. Reprinted in Issa Boullata, ed. *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Washington DC: Three Continents Press, 1980, pp. 68-81.

——— 'Najib Mahfouz Trilogy'. *Middle East Forum* (February 1963), pp. 31-4. Reprinted in Issa Boullata, ed. *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Washington DC: Three Continents Press, 1980, pp. 61-7.

——— ed. *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*. Washington, DC: Three Continents Press, 1991.

Le Va, Britta. *The Cairo of Naguib Mahfouz*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1999.

Love, Kennet. 'How I won the Nobel Prize (for Naguib Mahfouz)'. *Poets and Writers* 17/4 (1989), pp. 17-22.

Luxnor, Larry. 'A Nobel for the Arab Nation'. *ARAMCO* 40/2 (March-April 1989), pp. 14-16.

Mack, Maynard, ed. 'Naguib Mahfouz'. *The Norton Anthology of World Masterpieces*. Vol. II. New York: M.W. Norton, 1992, pp. 1961-73.

Mahfuz, Najib. *The Nobel Lecture*. Trans. Muhammad Salamawy. Cairo: The American University in Cairo Press, 1988.

Mahmoud, Mohamed. 'The Unchanging Hero in a Changing World: Najib Mahfuz's al-Liss wa'l-Kilab'. *Journal of Arabic Literature* 15 (1984), pp. 58-75.

Malti-Douglas, Fedwa. 'Mahfouz's Dreams', in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 126-43.

Matar, Nabil I. 'Homosexuality in the Early Novels of Naguib Mahfouz'. *Journal of Homosexuality* 26 (1994), pp. 77-90.

Mehrez, Samia. *Egyptian Writers between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, and Gamal al-Ghitani*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1994.

Michalak [-Pikulska], B. 'The Magic Everyday World in 'The Delusive Dawn' Short Stories by Nagib Mahfuz'. *Folia Orientalia* 30 (1994), pp. 113-7.

Mikhail, Mona. 'Broken Idols: The Death of religion as Reflected in Two Short Stories by Idris and Mahfuz'. *Journal of Arabic Literature* 5 (1974), pp. 147-57. Reprinted in Issa Boullata, ed. *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature.* Washington DC: Three Continents Press, 1980, pp. 83-94.

_____ 'Existential Themes in a Cairo Setting', in M. Beard and A. Haydar, eds., *Naguib Mahfouz from Regional Fame to Global Recognition*. New York: Syracuse University Press, 1993, pp. 81-91.

_____ 'Naguib Mahfouz: The Nobel Prize Laureate in Literature, 1988'. *Newsletter of the American Research Centre in Egypt* 142 (1988), pp. 1-5.

_____ *Studies in the Short Fiction of Mahfouz and Idris.* New York: New York University Press, 1992.

Milson, Menahim. 'An Allegory on the Social and Cultural Crisis in Egypt: 'Walid al-'ana' by Najib Mahfuz'. *International Journal of Middle East Studies* 3/2 (1972), pp. 324-7.

_____ 'A Great 20th Century Novelist'. *Commentary* (June 1991), pp. 34-8.

_____ 'Najib Mahfuz and Jamal 'Abd al-Nasir: The Writer as a Political Critic'. *Asian and African Studies* 23 (1989), pp. 1-22.

_____ 'Najib Mahfouz and the Quest for Meaning'. *Arabica* 17/1-3 (1970), pp. 177-86.

_____ *Najib Mahfuz: The Novelist-Philosopher of Cairo*. New York: St Martin's Press, 1998.

Mones, Mona H. 'Naguib Mahfouz and the Modern Short Story Cycle', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Montiero, George. 'The Trick of Naguib Mahfouz's 'Half a Day'.' *Notes on Contemporary Literature* 33/5 (2003), pp. 2-3.

Moosa, Matti. *The Early Novels of Naguib Mahfouz: Images of Modern Egypt.* Gainesville, FL: University of Florida Press, 1994.

_____ 'Naguib Mahfouz: Life in the Alley of Arab History'. *Georgia Review* 49/1 (1995), pp. 224-30.

Moussa-Mahmoud, Fatma. 'The Outsider in the Novels of Naguib Mahfouz'. *British Society of Middle Eastern Studies Bulletin* 8/2 (1981), pp. 99-107.

_____ 'The Thief and the Dogs: Art and Reality', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

_____ 'A Muslim Pilgrim's Progress: The *Rihla of Ibn Fattuma*', in *Golden Roads: Migration, Pilgrimage and Travel in Medieval and Modern Islam*, ed. Ian Richard Netton. Richmond: Curzon, 1993, pp. 167-81.

Myers, K. Richard. 'The Problem of Authority: Franz Kafka and Naguib Mahfouz'. *Journal of Arabic Literature* 7 (1986), pp. 82-96.

Al-Nahhas, Hashim. 'The Role of Mahfouz in the Egyptian Cinema'. Trans. Trevor LeGassick, in *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, ed. T. LeGassick. Washington, DC: Three Continents Press, 1991, pp. 163-73.

Najjar, M. Fauzi. 'Islamic Fundamentalism and the Intellectuals: The Case of Naguib Mahfouz'. *British Journal of Middle Eastern Studies* 25/1 (1998), pp. 139-68.

Nash, Geoffrey. 'Impious *hajjis*? V.S. Naipul and Naguib Mahfouz's Travels in the Dar al-Harb'. *Encounters: Journal of Inter-Cultural Perspectives* 9/2 (2003), pp. 111-22.

Netton, Ian Richard. *Text and Trauma: An East-West Primer*. Richmond: Curzon, 1996.

Nijland, C. 'Naguib Mahfouz and Islam: An Analysis of Some Novels. *Die Welt des Islam* New Series 23, no.1/4 (1984), pp. 136-55.

Peled, Mattiyahu. *Religion My Own: the Literary Works of Najib Mahfuz*. New Brunswick: Transaction Books, 1983.

Ostle, Robin. 'Mahfuz's Urban Battlegrounds', in *Islamic Reflections, Arabic Musings: Studies in Honour of Professor Alan Jones*, ed. Robert G. Hoyland and Philip F. Kennedy. Oxford: Gibb Memorial Trust, 2004, pp. 256-67.

Ouyang, Wen-Chin. 'The Dialectic of Past and Present in *Rihlat Ibn Fattuma* by Najib Mahfuz.' *Edibiyet* 14/1&2 (2003), pp. 81-107.

_____ 'Genres, Ideologies, Genre Ideologies and Narrative Transformation. *Middle Eastern Literatures* 7/2 (2004), pp. 125-31 [on Mahfuz's *Layali Alf Layla*].

El-Rai, Ali. 'The Tragedy of the Individual Rebel in Naguib Mahfouz', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Reid, Donald M. 'The 'Sleeping Philosopher' of Nagib Mahfuz's *Mirrors*'. *The Muslim World* 74 (1984), pp. 1-11.

Roded, Ruth. 'Gender in an Allegorical Life of Muhammad: Mahfouz's *Children of Gebelawi*.' *The Muslim World* 93 (2003), pp. 117-34.

Ronnow, Gretchen. 'The Oral vs. the Written: A Dialectic of World Views in Najib Mahfouz's *Children of Our Alley*'. *Al-'Arabiyya* 17 (1984), pp. 87-118.

Said, Edward. 'Goodbye to Mahfuz'. *London Review of Books* (8 December 1988), pp. 10-11.

_____'After Mahfuz', in E. Said, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta, 2000, pp. 317-26.

Sakkout, Hamdi. 'Najib Mahfuz's Short Stories', in *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R.C. Ostle. London: Aris and Phillips Ltd., 1975, pp. 114-25.

Salmawy, Mohammed. 'Nobel Lecture, 8 December 1988). *Georgia Review* 49/1 (1995), pp. 220-23.

_____ ed. *Naguib Mahfouz at Sidi Gaber: Reflections of a Nobel Laureate 1994-2001*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Samaan, Angele Botros. 'Linguistic Features and the Point of View in Miramar', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

Selaiha, Nehad. 'Naguib Mahfouz as Playwright', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

El-Shabrawy, Charlotte. 'Naguib Mahfouz: The Art of Fiction' [Interview]. *Paris Review* (Summer 1992), pp. 51-73.

Shammas, Anton. 'The Shroud of Mahfouz'. *The New York Review of Books* 36/1(2 February, 1989), pp. 19-21.

El-Shamy, Hasan. 'The Traditional Structure of Sentiments in Mahfouz's Trilogy: A Behaviouristic Text Analysis'. *Al-'Arabiyya* 9 (1976), pp. 53-74.

Shephard, William. 'Satanic Verses and the Death of God: Salman Rushdie and Najib Mahfuz'. *The Muslim World* 82 (1992), pp. 91-111.

Somekh, Sasson. 'The Sad Millenarium: An Examination of *Awlad Haratina*'. *Middle Eastern Studies* 7 (1971), pp. 49-61.

_____ *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels*. Leiden: Brill, 1973.

_____ '*A Minute to Midnight*: War and Peace in the Novels of Najib Mahfouz'. *Middle East Review* 20 (Winter 1987/8), pp. 7-13.

Stewart, Philip J. '*Awlad Haratina*: A Tale of Two Texts'. *Arabic and Middle Eastern Literatures* 4/1 (2001), pp. 39-42.

Suyoufie, Fadia. 'The Tyranny of Time in the Fiction of Naguib Mahfouz'. *Al-Abhath* 47 (1999), pp. 59-84.

Szyska, Christian. 'Liminality, Structure and Anti-Structure in Najib Mahfuz's Cairo Trilogy', in *Understanding Near Eastern Literatures: A Spectrum of Interdisciplinary Approaches*, ed. Verena Klemm and Beatrice Gruendler. Wiesbaden: Reichart, 2000, pp. 215-29.

Al-Tawati, Mustafa. 'Place in Three Novels by Mahfouz'. Trans. Trevor LeGassick, in *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, ed. T. LeGassick, Washington, DC: Three Continents Press, 1991, pp. 73-83.

Therous, Peter. 'Children of the Alley: A Translator's Tale.' *Massachusetts Review* 42/4 (2001), pp. 666-71.

Toorawa, Shawkat M. 'Movement in Mahfuz's *Tharthara Fawq An-Nil*'. *Journal of Arabic Literature* 22 (1991), pp. 53-65.

Wessler, A. 'Nagib Mahfuz and Secular Man'. *Humaniora Islamica* 3 (1974), pp. 105-19.

El-Zayyat, Latifa. 'Narrative Form in Mahfouz from the Thief and the Dogs to Miramar', in *Naguib Mahfouz Nobel 1988: Egyptian Perspectives: A Collection of Critical Essays*, ed. M.M. Enani. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989.

الأسعار في البلاد العربية :
الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غـزة / القدس دولار ـ تونس ٥,٢٠٠ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

● **الاشتراكات من الداخل :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ؛ ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارًا)
السعر : عشرة جنيهات .

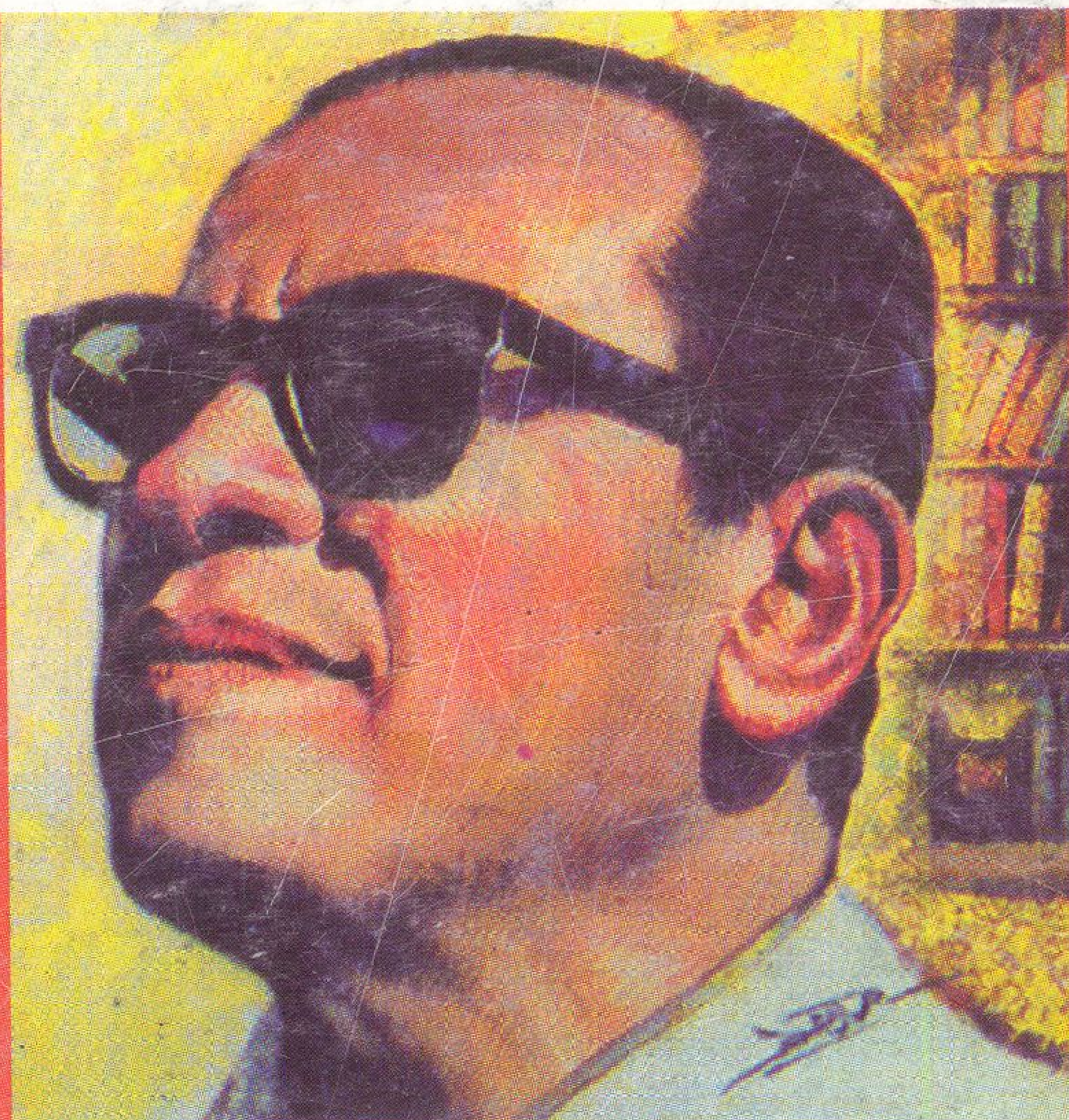
ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ ـ ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩ ـ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٩٩٦٣٥
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: **fossoul2002 @ hotmail. Com**
fossoul2002 @ yahoo. com

الهيئة المصرية العامة للكتاب



رقم الإيداع ٦١٠٠ / ١٩٨٠





الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات